

مكتبة الأسرة

روائع الأدب العالمي

قراءة
٢٠٠٤



العاصفة



مسرحية وليام شكسبير
ترجمة وتقديم: د. محمد عناني



وليم شكسبير
العاصفة

وليم شكسبير

العاصفة

ترجمة وتقديم
د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة روائع الأدب العالمى)
إشراف د. سهير المصادفة

الجهات المشاركة :	وليم شكسبير (العاصفة)
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية	ترجمة وتقديم : د. محمد عنانى
وزارة الثقافة	الغلاف والإشراف الفنى :
وزارة الإعلام	للضئان : محمود الهندى
وزارة التربية والتعليم	الإخراج الفنى والتنفيذ:
وزارة التنمية المحلية	صبرى عبد الواحد
وزارة الشباب	الإشراف الطباعى :
التنفيذ : هيئة الكتاب	محمود عبد المجيد
	المشرف العام :
	د . سمير سرحان

الفهرس

الصفحة

٥	أولاً : التصدير
٩	ثانياً : المقدمة :
٩	١ - النوع الأدبي
١٢	٢ - وصف المسرحية
١٥	٣ - تاريخ المسرحية
١٦	٤ - بناء المسرحية
٢٢	٥ - الماصك
٢٦	٦ - وظيفة الموسيقى
٣٣	٧ - القراءات الحديثة
٣٣	أ - المصادر والتناص
٣٧	ب - ما بعد الاستعمار
٤٦	ج - السحر
٥٢	د - التفسير الديني
٥٥	هـ - علاقات القوة
٥٨	و - التفسير الرمزي
٦٢	ز - التحليل النفسي
٦٣	ح - النقد النسوي
٦٨	٨ - لغة الشعر والمسرح
٧٣	ثالثاً : العاصفة
١٩١	رابعاً : المراجع الأجنبية

تصدير

هذه ترجمة جديدة لمسرحية العاصفة لوليم شيكسبير ، وهى الثامنة التى أترجمها لشاعر الانجليزية الاكبر ، وقد أطلعنى صديقى الناقد العلامة والأديب ماهر شفيق فريد على ترجمتين سابقتين لها ، الأولى بقلم محمد عوض إبراهيم (١٩٦١) والثانية بقلم جبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٤) وأهدانى صديقى الكاتب والمترجم على طه حسين ترجمتين سابقتين عليهما للمسرحية ، الأولى بقلم يوسف اسكندر جريس (١٩٢٩) والثانية بقلم أحمد زكى أبو شادى (١٩٣٠) ، فإليهما أتوجه بالشكر والتقدير ، ولا تعليق لى على أى من هذه الترجمات بل أترك التعليق لمن يود المضاهاة والمقارنة من النقاد والباحثين .

أما عن منهجى الخاص فى الترجمة فيرتبط برؤيتى للجنس الأدبى الخاص الذى تنتمى إليه المسرحية ، وهو المسرح الشعرى ، فهو الذى أملى على المزج بين النظم والشعر مثل شيكسبير ، على نحو ما أشرح فى ختام المقدمة التى أعرض فيها لخصائص هذا الجنس الأدبى قبل أن أعرض لأهم المذاهب النقدية فى تناولها على مر العصور ، حتى أنتهى إلى رأى خاص فيه وفى أساليب ترجمته - بإيجاز . ولقد ضبظت بالشكل ما ترجمته نظماً حتى لا تختل قراءته موزوناً .

وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة آردن (Arden) من تحرير فرانك كيرمود (Frank Kermode) الصادرة عام ١٩٦٢ ، وترقيم سطور النص العربى يشير إلى الترقيم فى تلك الطبعة، كما اهتمت أثناء الترجمة بطبعتى سيجنيت (Signet) عامى ١٩٦٢ (من تحرير روبرت لانجباوم (Robert Langbaum) وعام ١٩٩٨ من تحريره أيضاً

وبمقدمته، وطبعة نيوكيمبريدج شيكسبير (*New Cambridge Shakespeare*) من تحرير دافيد ليندلى (David Lindley) بمقدمته الوافية وحواشيه المستفيضة، الصادرة عام ٢٠٠٢، وطبعة أكسفورد وكيمبريدج من تحرير ستانلى وود، وأ. سيمز وود

The Oxford and Cambridge Edition,
ed. Stanley Wood and A. Symms - Wood.

وطبعة نيو بنجوين شيكسبير (*New Penguin Shakespeare*) من تحرير آن بارنون (Anne Barton) كما اطلعت على الطبعة الأخيرة عام ١٩٩٩ لطبعة آردن من تحرير فيرجينيا ماسون (Virginia Mason) وآلدن ت. فون (Alden T. Vaughan) وهي لا تختلف من حيث تحقيق النص عن الطبعة التى اعتمدت عليها فى الترجمة وإن اختلفت فى بعض الشروح والتعليقات .

وكنت أقرأ فى أثناء الترجمة حواشى هؤلاء المحررين جميعاً ، وأوازن بين تفسيراتهم للنص حتى أستقر على المعنى الذى يجمع النقاد عليه أو يكادون ، فإذا اختلفوا انتفيت ما يطمئن قلبى إلى صحته فى ضوء الدراسات النقدية الكثيرة التى اطلعت عليها .

وأنا مدين فى عملى هذا للمخرج النابه الفنان فاروق الدمرداش ، الذى كلفنى بترجمة المسرحية ترجمة جديدة لتقديمها فى محطة الإذاعة البريطانية (B.B.C.) فكان بذلك الحافز المباشر على العمل المرهق والممتع كما أتوجه بالشكر والتقدير والامتنان العميق لأخى الكاتب والمترجم ماهر حسن البطوطى الذى أرسل لى من نيويورك بعض طبعات المسرحية الحديثة التى اعتمدت عليها ، وبالشكر والامتنان أيضاً للأستاذة وفية حمودة ، التى أمدتنى بعدد كبير من الدراسات النقدية الأجنبية الحديثة التى لولاها ما استطعت إخراج المقدمة بهذه الصورة ، وبعضها فصول مصورة من كتب حديثة ،

والبعض الآخر دراسات نشرت في المجلات العلمية المتخصصة ، وقد استفدت منها جميعاً ، واشتريت إلى الكثير منها في المقدمة بعد ترجمة عناوينها حتى يفهمها القارئ غير المتخصص ، ثم أوردت الأسماء والعناوين الأصلية كاملة بالإنجليزية في قائمة المراجع في ذيل الكتاب .

وسوف يلاحظ القارئ بعض الضغط في المقدمة، بعد أن اعتاد في كتابتي الإفاضة بل والإسهاب ، ولكنني كنت مضطراً لذلك بسبب تلال المادة النقدية التي توافرت وتراكمت فتزاحمت في العشرين عاماً الأخيرة ، وإذا كان كيرمسود قد اشتكى من قلة النقد الجدير بالذكر المتوافر عن هذه المسرحية (ص ٨١ من مقدمته) فنحن نشكر اليوم كثرة الدراسات النقدية إلى الحد الذي فاق نقطة التشبع كما يقولون ! بل إنني ، رغم الضغط والاختصار ، قد أغفلت الكثير مما تجمع لديّ من دراسات ! أرجو أن أكون قد يسرت بعض السبل أمام المتخصص بهذا العرض وأن يكون فيه تعويض عن ضغط المادة وتكديسها ، والله ولي التوفيق .

محمد عناني

القاهرة - ٢٠٠٤

المقدمة

١

النوع الأدبي :

هذه مسرحية من نوع خاص، تمثل في نظري أصدق تمثيل لمفهوم الشعر المسرحي (أو الدراما الشعرية) الذي وضعه ت. س. إليوت في القرن العشرين استناداً إلى خبرته الواسعة بهذا الفن الأدبي إبداعاً ونقداً، ألا وهو التقاء الشعر والمسرح وتضامهما تضامراً من المحال "تفكيكه" - بمعنى أن أعمق اللحظات الدرامية فيها هي ذاتها أعمق اللحظات الشعرية، وذلك إذا لجأنا إلى قدرٍ ما من التبسيط فقلنا إن من أهم سمات الدراما الصراع بين قوى متكافئة، خارجية أو داخلية، أو خارجية وداخلية معاً، وما يصاحب هذا الصراع من توتر أو من ثورات تصعد بالحدث (أو الفعل الدرامي) إلى ذروته المحتومة، فاجمة كانت أم هائلة، وإذا اعتمدنا التبسيط نفسه فقلنا إن من أهم سمات الشعر الاستعارة، أو التصوير الاستعاري أو الرمزي، وضغط التعبير وتكثيفه، في إيقاع يتفاوت انتظامه بتفاوت اللحظات الشعرية وتركيزها. ومعنى التقاء هذين الفئتين التقاء فنون أدبية كثيرة في الدراما الشعرية، مثل فنون البناء والنسيج وتجاوب الدلالات الصريحة والضمنية، وتجاوز العَرَض إلى الجوهر أو التمازج، إلى آخر ما تميزت به آداب البشر منذ أقدم العصور، ففي الدراما الشعرية نجد جنباً أدبياً قائماً برأسه، نخرج من اعتباره مسرحاً فقط أو شعراً فقط.

وهذا ولا شك هو السبب في كثرة ما كتب عن هذه المسرحية، وتفاوت النظرات النقدية إليها على امتداد القرون الأربعة الماضية، لأن الذين يتناولونها يندر أن يذكروا تضامر الشعر والمسرح هذا التضامر الوثيق فيها، فإذا كان من يتناولها من أهل المسرح - ناقدًا أو مُخرجًا أو ممثلًا - عمد إلى اعتبارها عملاً مسرحياً فحسب، وتركزت جهوده في جوانب البناء الدرامي والشخصيات وتطور الحدث ودلالاته الدرامية، وإذا كان من أهل الشعر رأى في نسج رؤاها وأفسانين صياغتها ودلالات صورها ما يربط بينها وبين

الأعمال الشعرية الأخرى ، وإذا كان ممن فتنهم فنون 'النقد الثقافي' التي ازدهرت في أواخر القرن العشرين فقد يتجه إلى دلالات أخرى قد تتصل بالتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الديني أو البيوغرافي ، أو تتصل بما يسمى النقد النسوي (أو نُصْرَة المرأة) (Feminism) أو علاقات الاستعمار وما تلاه (Post-colonialism) أو الدلالات السياسية ، خصوصاً فيما يتعلق بعلاقات السلطة (Power relations) وخضوع المحكوم للحاكم (أو ما يسميه هيجل علاقة العبد بالسيد) أو الدلالات التي أتى بها التحليل النفسي (Psychoanalysis) الفرويدى فى علاقات الشخصيات ، أو الربط بين الحدث المسرحي/ الشعرى وبين أحداث عصر المسرحية أو علاقتها بالشاعر المسرحي نفسه ، وسوف أعرض فى هذه المقدمة لشتى هذه المناهج التفسيرية حتى عام ٢٠٠٢ ، بعد محاولة موجزة لوصف المسرحية وبيان خصائصها الأدبية التي لا يختلف الكثيرون عليها .



وصف المسرحية :

يرى معظم النقاد أن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الدراما الشعرية هو الرومانس ، فهي 'رومانسة' (a romance) (والرومانس تعريفاً أى عمل شعري يتضمن قصة حب - إلى جانب مجالدة الاخطار وخوض المغامرات التي تنتهى بالنصر) - ولكنهم يضيفون (أو يضيف بعضهم على الأقل) إلى هذا الوصف خصيصة الشعر الرعوى (pastoral) وهي الابتعاد عن المدنية ونشيدان المثالية فى نقاء العاطفة وصدقها ، والمقابلة بين الطبيعة (أو حياة الفطرة) وبين الحضارة (أى التعقيد الاجتماعى) فهي إذن 'رومانسة' رعوية ، ويذهب بعضهم إلى أنها كوميديا (بسبب نهايتها السعيدة) أو إلى أنها تراجيكوميديا ، أى ملهاة تجمع بين عناصر الملهاة والمأساة ، وإن قال البعض أخيراً إنها مسرحية 'تجريبية' أيضاً ، وهم يؤكدون فى هذا الصدد أهمية الماصك-أى العرض الغنائى الراقص-بل إن أحدهم يذهب إلى أن المسرحية كلها يمكن أن تعتبر ماصكاً !

أما أحد منابع الشعر في هذه 'الرومانسة الرعوية' فهو ، في تصوري ، ما يقول به روبرت لانجباوم (Langbaum) ، في مقدمته لطبعة سيجنت (Signet) من المسرحية ، وإن لم يقل صراحة بانتمائه للشعر ، من إحساننا بالدهشة والعجب (ص ٣٢) ويقصد بذلك - في تصوري أيضاً - قدرة الشعر على أن يكشف للإنسان في لحظة عن حقيقة أو خفايا كانت ماثلة أمام عينه دون أن يراها ، ومن ثم يدهش لاكتشافها ، رغم معرفته السابقة بها ، وهو يسمى ذلك 'مظاهر التحول في الإدراك' أي (transformations of perception) فكأنما يشير من طرف خفي إلى ما ذكره الرومانسيون عن نزع 'لثام الألفة' عن الشيء العادي حتى يبدو غير عادي ، وهو مصدر الدهشة الذي يلح عليه كلينث بروكس عند الشعراء الرومانسيين ، (انظر كتابي النقد التحليلي - ط ٧ - ١٩٩٥) بل ما عاد إليه أصحاب النظرية النقدية الحديثة في مصطلح 'إزالة الألفة' (defamiliarization) (انظر كتابي المصطلحات الأدبية الحديثة - ط ٣ - ١٩٩٨) وإن كان لانجباوم يربط بين الدهشة هنا وبين 'الكشف' الدرامي ، ضمناً ، ويضرب لذلك أمثلة من النورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) في مشهد إغواء أنطونيو لزميله سباستيان بارتكاب القتل ، قائلاً إن هذا المشهد يماثل إغواء زوجة ماكبيث لزوجها على قتل الملك دنكان ، وإذن فإن 'المادة' فيه مأساوية ، ولكننا نراه فكاهياً بسبب إدراكنا أن آرييل - الجنى الذي يخدم بروميرو - يراقب ما يحدث دون أن يراه أحد ، وأنه قد تسبب في وقوع ذلك الحدث نفسه تنقيداً لأوامر سيده (ومن ثم فلا خوف من وقوع الجريمة ، لأن آرييل يتدخل في اللحظة المناسبة لمنعها) . ويقول لانجباوم تعليقاً على ذلك "إن المنظور الكوميدي لا يجعلنا مع ذلك نضحك ، بل يجعلنا نعجب" (ص ٣٢) . ويقول لانجباوم : بل إن الشخصيات والمشاهد الكوميديّة نفسها لا تجعلنا نضحك بقدر ما تجعلنا ندهش ، فهي على درجة من الغرابة تشير التعجب أكثر مما تشير الضحك وانظر أيضاً كتاب "فَلْتَبْدُ الدهشة مألوفة : النهايات في رؤية شيكسبير للرومانس" من تأليف ر.س. هوايت (White) ١٩٨٥ .

وقد اشتهر الخطاب الذي يوجهه بروميرو في آخر المسرحية إلى فرديناند ، في الفصل الرابع (١٤٦ - ١٦٣) بخصائصه الشعرية حتى لقد أصبحنا نردد منه عبارات أو

أبيات ترديد الأقوال الماثورة ، بل والتي دخلت مصطلح اللغة الانجليزية الحديثة ، مثل قولنا "إِنَّا خَلَقْنَا مِنْ خِيوطٍ تُنْسَجُ الْأَحْلَامُ مِنْهَا أ" أو قولنا "وهكذا يَكَلَّلُ النعاسُ" . . . حيائنا القصيرة الضئيلة أ" (وهذا هو التفسير لدى الجمهور لفعل round الذي ناقشته في مقدمتي لكتاب المذاهب النقدية للدكتور شبيل الكومي (٢٠٠٤) ، وإن كان يمكن تفسيره على النحو التالي: "وَعَيْشُنَا الْقَصِيرُ فِي الدُّنْيَا يَحِيطُ النَّوْمُ بِهِ" (السطران ١٥٧ - ١٥٨) كما تكثر إشارات الكتاب إلى فكرة الوهم التي يطرحها بروسبيرو عند تصوير الحدث الدرامي ، فالممثلون في المسرحية الغنائية الراقصة (الماصك) من الجن الذين يمثّلون آريل في انتمائهم إلى الريح أو إلى العالم الخفي (وهو المعنى الاشتقاقي للجن) وهم يعودون إلى الريح فينتفى وجودهم المرنى وإن استمر وجودهم الفعلي :

فلم يكن ممثلونا هؤلاء

غير أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت في الهواء

في أرق ذرات الهواء أ وهكذا تذوبُ

مثل هذه الرؤيا التي بنت نسيجها من العدمُ

فلا عنا التي يَكَلَّلُ السحاب رأسها

قصورنا الجميلة الشعاء والمعابد الوقورة الرزينة

والكرة الأرضية العظيمة أ وكل ما ترث أ

ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر

لن يترك الذي يعضى تثاراً من سحاب أ (ف ٤م/١٤٨ - ١٥٦)

والكتابُ يعبدون في هذه الصورة مثلاً لفكرة الزوال المادي الذي لا يتبقى خلود الروح ، ومن ثم فهي فكرة رمزية أو صورة شعرية أتى بها إلى ذهن بروسبيرو نجاحه في قهر اعتزاه الانتقام من أعدائه بعد أن أصبحوا "تحت رحمته" ، فهو يعفو عنهم عفواً يشير الدهشة (في رأي لانجيوم) لأنه يكشف عن وهم عجيب مدعش ! وفكرة العفو

عند المقدرة نفسها من الأفكار الأساسية في المسرحية (وهي التي دفعت بعض النقاد إلى منهج التفسير الديني للحدث) وهي فكرة تحدد مسار الحدث الدراسي في النهاية ، إذ تأتي بالمصالحة والسعادة ، ولكنها ، كما نرى تتخذ صورة شعرية لا شك في تكثيفها وجمال صوغها ، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من تضافر الشعر والدراما في الشعر المسرحي (أو المسرح الشعري) .

وهذا ما أريد تأكيده للقارئ العربي الذي لم يدرج على تذوق هذا النوع الأدبي (المختلط) قبل القرن العشرين ، بل إننا نستطيع أن نعتبر المسرحية كلها حدثاً رمزياً شعرياً يمثل ما يمر به الإنسان في حياته ، أو حتى حياة الإنسان نفسها في الدنيا التي لا تزيد عن وهم "يتلاشى ويذوب في أرق ذرات الهواء !" والهواء هنا هو الريح ، رمز الروح (بدلالتها الاشتقاقية والاستعارية) والمواجهة بين السحر وبين الواقع قد تكون السبيل إلى إدراك طبيعة هذا الوهم ، فلولاً سحر بروسبيرو ما اطلعنا على العالم الخفي ، بل وما وعينا وجوده أصلاً ! وعندما يكسر بروسبيرو عصاه السحرية في آخر المسرحية يعلن العودة إلى إيطاليا نكون قد مررنا بالتجربة التي مر بها فرديناند عند مشاهدة الماصك ، وأحسنا بما مررنا إحساس من بهرء الاطلاع على العالم الخفي الدائم ، الذي يؤكد زوال عرض الدنيا وأن ما نظنه واقعاً مادياً صلباً ما هو إلا رؤيا عابرة !

٣

تاريخ المسرحية :

دأب ناشرو هذه المسرحية ومحررو طبعاتها على تشدان بعض جذور الحكمة أو الحدث في المكتشفات الجغرافية التي شهدتها مطلع القرن السابع عشر ، وتحديد تاريخ كتابتها وعرضها ، ومشكلات النص وما تعرض له من تعديلات أو "تصويبات" ، وكل هذا لا يعني القارئ العربي كثيراً وإن كان لابد أن يشغلنا نحن المتخصصين ، وسوف اجمل ذلك كله في كلمات معدودة قبل عرض المعالجات النقدية ومنهجها .

فأما تاريخ كتابة المسرحية فالأرجح أنها كتبت في عام ١٦١٠ ، فالتأريخ أنها قدمت على المسرح في عام ١٦١١ في أول نوفمبر (وهو عيد ديني) ثم في شتاء عام ١٦١٢ - ١٦١٣ في إطار الاحتفالات بزواج الأميرة إليزابيث (ابنة الملك جيمس الأول) إلى أمير بلانين (الألماني) وقد شغل الدارسون بتحديد تاريخ الكتابة ، مستندين إلى دلائل نصية داخلية ، أي إلى ما يورث إليه النص نفسه من نجاة سفينة ظن غرقها ، وهو ما يشير في ظنهم إلى نجاة سفينة السير توماس جيتس (Gates) التي تسمى في قنطرة Sea Venture بعد أن تصور الجميع غرقها عند جزر برمودا في البحر الكاريبي ، وقد أفاض محرر طبعة آردن (الاستاذ فرانك كيرمود) كما أفاض من سبقوه ، في تبيان هذه الإشارات ، فخصص لها ٢٨ صفحة من مقدمته ، ولا شك أن قصة السفينة مسلية ، ولكنها لا تفيدنا في تذوق النص إلا قليلاً ، وإن كان الدارسون لا يزالون يكتبون الأبحاث ويصدرون الكتب في هذا الموضوع بسبب علاقته باكتشاف أمريكا ، وبطبيعة الإنسان "البداي" ، وموضوع "الطبيعة" نفسه ، ولذلك فسوف نعود إليه عند التعرض لهذا الموضوع . والذي يهمنا هنا هو رصد الحقائق فقط قبل التعرض لتاريخ تطور النظرات النقدية للمسرحية .

٤

بناء المسرحية :

يقول دافيد ليندلي في مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٢) إن المسرحية لا تمثل ، كما ذهب إلى ذلك العديد من النقاد ، جيلاً بعد جيل ، "صفوة فن شيكسبير" ، باعتبارها آخر أعماله ، بل إنها مسرحية "تجريبية" مثل غيرها ، مؤكداً أنها :

"رغم إعادة طرحها لأفكار وموضوعات وقضايا سبق له استكشافها في مسرحيات سابقة ، ورغم روابطها النوعية الواضحة بالرومانسات التي سبقتها

مباشرة ، فإنها تفتح أراضى شيكسبيرية جديدة فى تشكيلها الدرامى ، وفى استخدامها للموسيقى والمناظر بوجه خاص“ . (ص ٣) .

فأما عن البناء الدرامى ، فإن المسرحية تراعى بعض الوحدات الدرامية الكلاسيكية ، مثل وحدتى الزمن والمكان ، وهو ما احتفل به النقاد الكلاسيكيون وهللوا له ، وذلك يؤدى إلى تكثيف الحدث ، ويزيد من تكثيفه إقامة التناظر بين عناصرها على كل مستوى ، فلدينا فيها والد وابنته يتناظرهما والد وولده ، وأخوان يقابلهما أخوان ، والمتآمران فى المسرحية يتناظران (أو يعيدان تمثيل) التآمر السابق للحدث والذي أدى إلى خلع بروسبيرو من حكم دوقية ميلانو ، ووصول بروسبيرو إلى الجزيرة مع ابنته يوارى وصول الساحرة سيكوراكس قبل بداية المسرحية مع ابنها كاليبان ، ورجال الخطيئة الثلاثة (ف ٣ / م ٣ / ٥٣) وهم ألونزو ، وأنطونيو ، وسباستيان ، نجد صدى لهم فى الثلاثى الآخر وهم ستيفانو وترينكولو وكاليبان ، وهكذا فإن المسرحية تمثل قاعة من 'المرايا المتجاورة' (تعبير جابر عصفور ، وكما يقول هارولد بروكس (Brooks) - الذى استخدم هذا التعبير أيضاً - فى دراسة له بعنوان "العاصفة : أى نوع من المسرحيات ؟" نشرها عام ١٩٧٨) بمعنى أن انعكاسات الصور تؤثر فى بعضها البعض وتؤكد الإحساس بانغلاق هذا العالم الدرامى وتركيزه ، وهو الذى يؤدى إليه تحكّم بروسبيرو فى الحدث ، وهيمنته على مصائر الجميع . ولا شك أن دوره يذكرنا بدور أوبيرون - ملك الجان - فى مسرحية حلم ليلة صيف أو بدور الدوق فى مسرحية دقة بدقة ، ولكن سيطرة بروسبيرو على الحدث فى العاصفة أكمل من كليهما ، وهو يختلف عنهما فى أنه يستعملها لتحقيق غاياته الشخصية المحددة ، وأهمها الانتصار على أعدائه ، واستعادة سلطانه السليب (وتوزيع ابنته ٩) .

وقد دفع هذا البناء المكثف بعض الدارسين المتخصصين إلى القول بأن شيكسبير كان يحاول - ولو على استحياء - محاكاة ما يسمى 'بالكوميديا الجديدة' (الرومانية) عند بلاوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence) من الكلاسيكيين . وأهم دراسة لعلاقة العبد بالسيد ودلالاتها فى هذه الكوميديا هى التى كتبها برنارد نوكس (Bernard Knox) عام

١٩٥٤ بعنوان "العاصفة وقرات الكوميديا القديم" الواردة في كتاب كوميديا المسرح الانجليزي وأحدثها الدراستان اللتان كتبهما ليو سالنجر (Salinger) في كتابه شيكسبير وتقاليد الكوميديا (١٩٧٤) وروبرت س. ميولا (Miola) في كتاب متخصص بعنوان شيكسبير والكوميديا الكلاسيكية : تأثير بلاوتوس وتيرنس (١٩٩٤) وأهم ما يذهب إليه الأخير هو أن البناء يمثل صدى "لعبدا التركيب الثنائي" (binary construction) الذي تتميز به الكوميديا الكلاسيكية (ص ١٥٥) ، وهو المبدأ الذي يستعين به كتاب الرومانسات ، كما ذهب آخرون إلى أن بعض مظاهر البناء يتجلى فيها تأثير الكوميديا الإيطالية المرتجلة (كوميديا ديللارتي) وخصوصاً باحثة تدعى لويز جورج كلب (Clubb) التي تقول في كتاب لها بعنوان الدراما الإيطالية في زمن شيكسبير (١٩٨٩) إن وجود الساحر الذي يتحكم في الأحداث بعصاه السحرية ، ويكتاب السحر الخاص ، ورمرة الصاخبين الذين يقضون الوقت في السكر والعريضة ، يشيع في تقاليد الكوميديا "الرعية" الإيطالية (ص ٢٠) كما ذكر نقاد آخرون أن بناء الترجيكيوميدي في هذه الرعويات كان يشبه ما حاوله شيكسبير في العاصفة ، مثل هنتر (Hunter) (١٩٧٥) وهناك (Henke) (١٩٩٧) . ولكن القضية ليست قضية تأثير وتأثير ، فهذا وارد وشائع ، ولكنها تدل - كما تقول الباحثة المذكورة - على أن الوعي بوجود النماذج الكلاسيكية والإيطالية

"يكتسب أهمية خاصة إذا أردنا إنصاف شيكسبير . . . فإن عمله يتطلب الإقرار بأنه دراما طليعية ، استخدم فيها أحدث فنون العرض المسرحي في تشكيلات جديدة باهرة" . (ص ١٥٧) .

وأما أحدث فنون العرض المسرحي فقد تناولها أندرو جور (Gurr) في دراسة له بعنوان "عاصفة العاصفة في مسرح بلاكفريارس" (Blackfriars) (١٩٨٩) يبين فيها مزايا استخدام المسرح المغلق ، وأساليب العرض الجديدة (ومنها الاستعانة بفرقة موسيقية ، وفترات التوقف ما بين الفصول لتهديب الشموع وتجديدها) وقد استغل شيكسبير هذه الأساليب في جعل كل فصل ينتهي بذروة درامية تعتبر تنويعاً على خيط

من خيوط الحدث الرئيسى وهو خيط العبودية والحرية ، فالفصل الأول ينتهى بإخضاع
فرديناند لسلطان بروسبيرو ، وينتهى الثانى بأغنية كاليان احتفالاً بالحرية ، والثالث
يفزع اللوردات من ظهور آريل فى شكل طائر الهاربى الخرافى ، والرابع يطرد كاليان
ورملاته المستأمرين ، والخامس بحودة الحرية بعد العفو والصفاء وباحتفالات الزواج
المرتقبة!

وربما كان علينا أن نتوقف قليلاً فى دراستنا للبناء عند مظهر آخر من مظاهر تأثير
شيكسبير بالدراما الكلاسيكية ، لأنه مظهر يؤكد تضافر فن الشعر مع فن المسرح ، فى
هذا النوع الأدبى الخاص الذى لم نعتده فى العربية ، ألا وهو المزج الدقيق بين الحدث
الواقعى والحدث الخرافى ، فالقارئ الحديث الذى اعتاد لوئاً منهما دون الآخر ، أو اعتاد
تطويع ذهنه لتقبل كل منهما على اتفراد ، سوف يدهش لمدى تأثير هذا المزج فى
إخراج الهياكل الاستعارية المركبة والموحية التى تلعب دوراً درامياً أساسياً (على نحو ما
سوف نشرح فى القسم الأخير) وقد تكون هذه 'الهياكل' أو الابنية مستقاة من عالم
الطبيعة أو من عالم الخرافة ، ولكنها بسبب طاقتها الرمزية تربط أجزاء القصيدة الدرامية
(التي هى المسرحية الشعرية) وتبها وحدة انطباع نهائية قد يحار المرء فى تفسيرها إذا
لم يقدم على هذا التحليل .

لنتظر إذن إلى المشهد الأول فى المسرحية ، الذى كتبه شيكسبير نثراً لا شعراً :
إنه مشهد يصور عاصفة حقيقية على المسرح ، أى إنه مشهد طبعى ، وتقاليد فى الآداب
الكلاسيكية عريقة ، فقد تبدأ بها الرومانسات الطويلة والملاحم ، مثل الإنيافة لفيرجيل ،
ومثل أركاديا لسيدنى ، كما تبدأ مسرحية الحبل (Rudens) لپلاوتوس بعاصفة لا نراها
على المسرح ، وقد سبق لشيكسبير نفسه استخدام 'البرق والرعد' فى بداية مسرحية
ماكبث ، وفى مشاهد من الملك لير ومن مسرحية بيركليس ، وقد يؤدى مشهد
العاصفة على المسرح إلى تهيئة الجمهور ، كما يقول بعض النقاد (ليزلى طومسون -
١٩٩٩) (Thomson) لتقبل 'أحداث خرافية' ، ولكن القضية ليس الخرافة أو الأحداث
الواقعية ، بل قدرة الصورة الحية على الإيحاء ، وهى الطاقة التى ترتبط دوماً بالشعر ،

فالسفينة التي تتقاذفها الأمواج صورة شعرية شائعة لتقلبات الحياة البشرية وتفاوت حظوظ الإنسان، ومع ذلك فإن المشهد مكتوب بالنثر، وبلغة واقعية مفرطة في دقتها، وليس به من الرموز 'الواضحة' ما يميز الشعر الذي نراه في مواقف لاحقة في المسرحية، أي إنه مشهد لا يبدو كالشعر في كثير أو قليل ! ولكن هذا المشهد نفسه ، الذي أقدم بعض المخرجين في بريطانيا على حذفه، (بل ظل يحذف حتى مطلع القرن العشرين)، عامر بالإشارات الموحية التي تترك في النفس انطباعاً يماثل انطباع الصور الشعرية ! فلقد أدى هبوب العاصفة (في الطبيعة) إلى ما يشبه الثورة التي ينعدم فيها النظام وتسود الفوضى، فأصبح هيكلًا أو بناءً استعاريًا، لما نحسه في دنيا البشر في انقلاب 'السلم الاجتماعي' على متن السفينة . فالضابط يرفض قبول 'سلطة الملك' ، ويسخر من مشورة جونزالو ، فيثير مسائل تتعلق بالسلطة والتحكم ما تنفأ تتردد أصداؤها في ثنانيا المسرحية ! - كما ألمع إلى ذلك دافيد نور بروك (Norbrook) في دراسة بعنوان "هل تبعاً الأمواج الهادرة باسم الملك؟: اللغة واليونان في العاصفة" في كتاب عنوانه السياسة والتراجيكيوميدي (١٩٩٢) وهو مجموعة دراسات من تحرير جوردون ماكمولان (McMullan) وجوناثان هوب (Hope) - وسخرية الضابط من أنطونيو وسبامتيان حين يدعوهما إلى العمل بدلا منه صورة حبة للانقلاب الذي أحدثته العاصفة ، وللخلل الاجتماعي (المشار إليه) وهو الخلل الذي يقبله فرديناند قائلاً "قدم يقدم المرء على عمل تافه فيزداد به شرفاً" (ف٣ / م١ / ٢ - ٣) ولا يقبله پرومسيرو إذ يرفض إحضار الحطب وإشعال النار ، على عكس قائد سفينة 'سي فينتشرش (Sea Venture) الذي شارك الملاحين في عملهم ، وفقاً للحادثة التاريخية المشار إليها في القسم السابق ، على نحو ما أشار إليه ريتشارد ستراير (Strier) في دراسة له وردت في الكتاب نفسه (ص ٢٢) وقول جونزالو إنه يتمنى لو أعطى "فدانا واحداً من الأرض القاحلة الجرداء" مقابل ألف فرسخ من البحر (ف١ / م١ / ٣ - ٤) لا يلبث أن يتحقق في مطلع الفصل الثالث وبصورة لم يكن يتوقعها حين يتجو فيجد أنه رسا على جزيرة يصفها قائلاً إنها جرداء مثل الصحراء ! وقد جرت العادة على وصف هذه الإشارات

المضمرة (أي التي تشير ضمناً إلى ما تكشف عنه المسرحية من أحداث فيما بعد بأنها إشارات بنان (finger-posts) وأضيف هنا إن الإصمار الذي يتبعه الإفصاح يهب العمل ما يسميه كولريدج وحدته الحيوية ، أي وحدته باعتباره كائناً حياً يخضع لقواعد الحياة المعروفة ، ومن أهمها الترابط بين أعضائه ، فالترابط العضوي يهب الوحدة العضوية أو الوحدة التي يتميز بها كل كائن حي ، إذ يقول كولريدج في المحاضرة التاسعة من كتابه النقد الشيكسبيرى (Shakespearean Criticism) :

”وقبل أن أمضى إلى أبعد من هذا الحد ، سوف أغتنم الفرصة لأشرح ما يعنيه الانتظام الآلى والانتظام العضوي . فالأول يعنى أن النسخة يجب أن تبدو لعين الرائي كأنما صُبَّتْ في قالب الشيء الأصلي نفسه ، والثاني يعنى أن ثمة قانوناً تطيعه جميع الأجزاء ، بحيث تتفق مع الرموز والتجليات الخارجية للمبدأ الأساسى . فإذا تأملنا نمو الأشجار مثلاً سنلاحظ أن الأشجار التي تنمى لنوع واحد تتفاوت كثيراً فيما بينها ، وفقاً لظروف التربة أو الهواء أو الموقع ، ومع ذلك فنحن نستطيع على الفور أن نعرف ما إذا كانت من أشجار البلوط أو الدردار أو السرر . وهكذا الشأن مع شخصيات شيكسبير : إنه يكشف لنا عن حياة كل كائن والمبدأ [الأساسى] له بانتظام عضوي ، مثل الضابط في المشهد الأول من العاصفة“ . (المجلد الثانى، طبعة إرفمان ، ١٩٦٥ ، ص ١٣١) .

ويُفَصِّل كولريدج ما يعنيه في هذا السياق ، ولا يعطينا هنا إلا في حدود الوحدة الحيوية التي تنشأ من تطوير صورة الخلل ، وقد أصبحت صورة حية في مشهد العاصفة الواقعي ، فارتفعت بذلك إلى مصاف الصور الموحية ، وإذا بخيوطها تمتد في المشاهد التالية فتخرج النسيج المتلاحم الذي ينمو وفقاً لما يسميه كولريدج بالمبدأ الأساسى أو الحيوى ١

ونحن لا ندرك هذه الدلالة البنائية / الشعرية على الفور ، بل هي تتكشف لنا تدريجياً على امتداد المسرحية ، بصور شتى ، منها صورة الخلل في الطبيعة الحية

(العاصفة) الذى نرى محاكاة له (ما يسميه كولريديج بالنسخة Copy) فى خلل السلوك البشرى الذى أدى إلى خيانة الأخ لآخيه ، فى الانقلاب الذى سلب پروسبيرو سلطانه ، وهو ما يرويه پروسبيرو فى المشهد الثانى من الفصل الأول لآبته ، ولو أنه يلوم نفسه أيضاً لأن إهماله شؤون الدولة يمثل أيضاً خللاً من نوع آخر !

وإذا تجاوزنا مظاهر البناء التى تؤكد ما ذهب إليه كولريديج من وحدة حيوية ، وجدنا أن 'التنوعات اللحنية' ، إن صح هذا التعبير ، على ثيمة الخلل التى تدعو إلى الإصلاح تشبه التنوعات الشعرية فى الصورة الأساسية ، ومن أهم هذه التنوعات محور السلطة والطاعة ، أو قل مصدر السلطة وواجب الطاعة ، والمقابلة بين تحقيق الرغائب وإحباطها ، وبين التوافق الموسيقى والنشار ، وبين التذكّر والنسيان ، وبين المستطوق والمسكوت عنه ، وكلها تصب فى ثيمة الخلل الذى يبدأ بها مشهد العاصفة على ظهر السفينة ، ونؤكدها المشاهد الاختفالية التالية (مثل مشهد الماصك) أو المشاهد الباهرة على المسرح ، مثل مشهد المائدة التى تختفى أمام الجميع ، ومشهد الكلاب التى تطارد اللوردات ، وهى جميعاً وهمية أى من إبداع خيال شاعر ، هو فى هذه الحال پروسبيرو ، وشيطان شعره هو العفريت الصغير آرريل ! أى إن پروسبيرو يسخر شعره (أو شيطان شعره إن شئنا الدقة) لإبداع أوهام من المحضوم أن تنقشع فى النهاية ، لتأكيد الطابع الفانى لكل مظاهر هذه الحياة - حتى الخلل وإصلاحه - وهو ما يقول به لفرديناند ثم للجمهور !

٥

الماصك :

وقد استعنت ببعض الدراسات التى نشرت فى ثلاثة كتب عن الماصك باعتباره من فنون البلاط المعتمدة فى أواخر القرن السادس عشر ومطلع السابع عشر ، منها كتاب كتبه ستيفن أورجل (Orgel) عن الماصك الجونسونى (أى الذى أبدعه بن جونسون)

(١٩٦٧) وكتاب يضم عددًا من الدراسات بعنوان ماصك البلاط الملكي (١٩٨٤) من تحرير دافيد لندلي (Lindley) ، وكتاب يضم دراسات أحدث بعنوان الجوانب السياسية للماصك في عصر أسرة ستيفارت المالكة (١٩٩٨) من تحرير دافيد بفنجنون (Bevington) وبيتر هولبروك (Holbrook) ، وكلها تؤكد أهمية فكرة الوهم المحورية في هذه العروض الموسيقية الراقصة . صحيح أن التقاليد الاحتفالية في البلاط كانت تقضى بتقديم عرض غنائي راقص يمثل الآلهة الوثنية ويتميز بالمرح والسرور والنهاية السعيدة ، ولكن الخلاف استمر بين مذاهب كبار الشعراء الذين مارسوا هذا الفن الأدبي حول مغزاه والهدف منه . فقد كان بن جونسون يعتقد أن المشهد الباهر ، بالملابس الفاخرة والمعدات الباهظة التكاليف وليلة عرض واحدة ، له ما يبرره ، فما هو إلا أداة لاستكشاف الغار عميقة في حياة الإنسان والتعبير عن حكمة بالغة وعميقة ، أي إنه كان يرى فيه تصويراً رمزياً لحقائق قد تخفى عن 'المحتفلين' بالمناسبات ، وأهمها احتفالات عيد الميلاد المجيد ، ووفاء الأمراء ، حسبما يقول في مقدمته لطبعة الماصك التي كتبه بعنوان أرباب الزواج (*Hymenaei*) (١٦٠٥) وقدمه في حفل رفاف فوانيس هوارد (Frances Howard) على روبرت ديفرو (Devereux) ، وربما كان الماصك في العاصفة قد استقى منه بعض التفاصيل ، بل إن بن جونسون كان يشهد بذلك موقف الشاعر صمويل دانيال الذي كان قد قدم في العام السابق ماصكًا بعنوان رؤيا الرباط الاثنى عشرة ، تعتمد فيه تحاشي الإشارات الرمزية القائمة على الدراسة المنحصصة للأساطير اليونانية والرومانية ، وقال في مقدمته له إنه اختار الرباط والأرباب "وفقًا للمناسبة المحترقى بها ، ودون مراعاة للتفسيرات التي قد تكشف عن الغار الحياة وأسرارها" ، وعندما قرأ دانيال انتقاد جونسون له ، عاد إلى الحلبة في المقدمة التي كتبها لصاصك كتبه عام ١٦١٠ بعنوان احتفال تيثس (Tethys Festival) (ابنة الأرض والسماء) قائلاً إن كُتِّبَ هذا اللون الأدبي وهو منهم لا يملكون إلا ابتداءً الأطياف ، وإنهم يدعون تصاوير لا ثمرة لها ، بل ويختتم ذلك العمل بالآيات التالية :

فيا عيونًا ظامشاتٍ صاديَاتٍ نُهَمَّةُ
أَسْرَعْنَ الارتواءَ بالرُّؤى المُنْهِمَّةُ
ولتَزْدِرِدَنَّ ما يزولُ فجأةً في غَمَضَةٍ
كأنه الأطياف في عبورها مُنْقَضَةُ

أى إنه يحث الجمهور على 'الارتواء' بالرؤى و'إردادها' ، على عكس بن جونسون الذى يدعو إلى تجاوزها والنظر فيما وراءها من 'حكمة بالغة' (جميع الإشارات هنا من كتاب لندلى المشار إليه - ١٩٨٤ - فى صفحتى ١٠ و ٥٥) فإذا تأملنا الماصك فى الفصل الرابع من المأصفة وجدنا أنه مكتوب من وجهة نظر دانيال لا جونسون ، ولا غرو إذن أن يعترض جونسون عليه ، ولكن الماصك هنا مهم باعتباره أطيافًا عابرة 'منقضة' - كما يقول دانيال - فهذه هى الصورة الشعرية التى يجسدها بروسبيرو على المسرح ، بعد أن طلب من شيطان شعره آريل إعداد مشهد غريب قائلاً إنه يريد أن يعرض على "عيون الزوجين الصغيرين خُدعة ما / من أفانين سحرى" (ف٤ / م١ / ٤٠ - ٤١) . والواقع أن مشهد الماصك فى المأصفة قد أصاب النقاد بخيبة أمل ، حتى لقد افترض بعضهم أنه مرسوم على شيكسبير أو أنه كتب خصيصًا لحفل الزفاف الملكى ، أى إن شيكسبير قد أضافه إلى نص المسرحية الأصيل ، كما يقول روبرت لانجبوم فى مقدمته المشار إليها (ص ٢٢) . فالنظم فيه مفتعل ، والشخصيات الأسطورية نمطيّة ، وبعض المخرجين يحذفونه من العرض المسرحى .

ولكن الأبيات الثمانين تقريبًا (التي يستغرقها الماصك) لا تزيد عن صورة شعرية 'زائفة' (ربما عمدًا) لما أبدعه شيطان شعر خاص (آريل) وهى تمثل 'خُدعة ما' - كما يقول النص - والهدف منها الإلحاح على محور الوهم الذى يمثل جوهر الصورة الشعرية الاساسية فى المسرحية ، وهو الذى يؤكد بروسبيرو فى الأبيات التى أوردتها آنفًا (ومثلما نجبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر / لن يترك الذى يمضى نثارًا من سحاب!) وهو يغذو بعض التنويعات على ثيمة الخلل ، وهى التى أشرت إليها فى آخر

القسم السابق ، مثل التذكر والسيان ، والموسيقى والنيشار (إذ ينتهي العاصف فجأة كما نقول الإرشادات المسرحية "بصخب مكتوم ومختلط") وتحقيق الرغائب وإحباطها (فالأمل الذي أثاره العاصف سرعان ما يتفشم ويصيب الجميع بالإحباط مما يدفع بروسبيرو إلى تهدئة خاطر فرديناند) وآخرها - وأهمها - ذلك التقابل الراجع بين المنطوق والمسكوت عنه ! وهذه المفارقة الأخيرة جديدة بالتوقف عندها .

المنطوق هنا هو ما يغنيه الجان الذين يمثلون أدوار الرباب الوثنية ، والمسكوت عنه هو أنهم يعبرون عن أفكار بروسبيرو (دعوة فرديناند إلى الصبر حتى يتم الزفاف قبل أن يلمس ميراندا إلخ) ويجسدون من ثم صورة الذئبة نجسداً حياً ، فإذا تغير خاطره عند أول بادرة ، اختفى المشهد كله (لأنه لا يقع إلا في خياله) وتحولت الموسيقى إلى صخب مختلط مكتوم !

والمسكوت عنه أيضاً أن تقاليد العاصف في البلاط بعد عام ١٦٠٩ كانت تقضى بوجود "العاصف المضاد" - أي الذي يصور تهديداً ما للنظام القائم، ويشير نفور الجمهور من بوادر الخلل التي يوحى بها ذلك العرض ، وما يفتأ أن يقلب الوضع وتعود المياه إلى مجاريها عند دخول أبطال العاصف الأساسي . وكان يعرض قبل عرض العاصف الأساسي ، وكان عرضاً موسيقياً راقصاً أيضاً (وغالباً فكاهياً) يشير إلى من يتآمرون على السلطة الشرعية للحاكم ولا يقتصر العاصف المضاد على ما يقول به بعض النقاد - مثل ارنست ب. جيلمان (Gilman) في دراسة بعنوان "جميع العيون : العاصف المقلوب عند بروسبيرو" (دورية رينيسانس الفصلية، ٢٣، ١٩٨٠) (Renaissance Quarterly) - من أن كاليبان وستيفانو وترينكولو يمثلون العاصف المضاد، بمعنى أن أعمالهم وأقوالهم تقلب النظام المعتاد أو الطبيعي للعاصف، وتمثل 'مفتاحاً نوعياً' (generic cue) لولوج باب المعنى في العاصفة، "إذ تجسد هذه المسرحية هذا المعنى، دون التصريح به (silently) في معظم الأحوال، استناداً إلى قدرة الجمهور المثقف على إدراك إعادة ترتيب أجزاء العاصف والتجاوب مع هذا الانقلاب" (ص ٢١٨). كما يذكر لندلي في مقدمته لطبعة المسرحية أن 'الاشكال الغريبة' (المنصوص عليها في الإرشادات المسرحية) التي تأتي بالمائدة في المشهد الثالث من

الفصل الثالث قد تمثل شخصيات الماصك المضاد، بحيث يصبح هذا المشهد "نظير" للماصك المضاد، وتصويراً - إذا وسعنا نطاق الفكرة - لخصائص رجال الخطيئة الثلاث باعتبارهم يمثلون الخلل (disorder) الأخلاقي والمعنوي" (ص ١٥) .

وقراءة المسرحية بما نقوله وما نسكت عنه تؤكد وظيفة الماصك باعتباره صورة شعرية تؤكد بعض محاور الحدث في المسرحية وتبرزها في لحظات مكثفة، فهو وهم يؤكد رؤية برومبيرو للدنيا، وهو أكذوبة تؤكد الأغاني التي تلعب دوراً أساسياً في المسرحية، وعلى رأسها أغنية آريل "قامات خمس" التي يهيم بها في أذن فرديناند ونعرف أنها أكذوبة! ولكن للموسيقى دوراً آخر، وهو جدير بتخصيص قسم للحديث عنه.

٦

وظيفة الموسيقى:

مسرحية العاصفة ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر، وهي التي عادة ما توصف بأنها ابنة عصر النهضة الأوروبية، ونتاج التوجه الإنساني الجديد الذي أتى بالعلم الطبيعي وانزل الفلسفة 'من السماء إلى الأرض'، ولكن هذه الثقافة، إذا أئتمنا النظر فيها، كانت لا تزال تحمل سمات التراث القروسطي وهو تراث حتى نلمح آثاره في رموز الإنسان ودلالاتها (في الفن والأدب والفكر) بل أكاد أقول إنه تراث لم يمُت أبداً في ضمير البشرية، ومن هذه الرموز رمز الموسيقى، فلقد شاع النظر إلى الموسيقى في شكيير باعتبارها رمز التوافق التقليدي، فموسيقى الإنسان تحاكي (أو تطمح إلى محاكاة) التوافق الرباني أو الإلهي و'موسيقى الأفلاك'، وهو المدخل الذي يعتمد على النظرة الأفلاطونية الجديدة، ويوجد في الشعر نموذجاً لتحقيق مثل هذا التوافق السماوي فيما بين أهل الأرض، على نحو ما يذهب إليه باحث يدعى جيمس أندرسون ون Winn) في كتاب له عن تاريخ العلاقات بين الشعر والموسيقى (١٩٨١) وكلنا يذكر حديث لورنزو و جسيكا في الفصل الخامس من تاجر البندقية عن قوة الموسيقى

وسلطانها ، والإشارات إلى أوديفيوس وأمفيون وغيرهما من الموسيقيين الذين أنبتوا هذا السلطان ، وهو ما يشير إليه أنطونيو ساخرًا في قوله إن لفظ جونزالو "أقوى من القيثارة العجيب الذي ارتفعت على أنغامه الأسوار" (ف ٢ / م ١ / ٨٣) وقد نرى في هذه السخرية مجرد عبث من "رجل الخطيئة" أنطونيو ، ولكن الواقع هو أنه يرمي إلى تساؤل قد لا يخطر على البال لأول وهلة عن دور الموسيقى في المسرحية . إن فرديناند يقول :

فَاذْ بِاللُّحُونِ تَسِيرُ الْهُوَيْنَا

على صفحةِ الماءِ تنسابُ جَنِينِي

تُخَفِّفُ مِنْ غَضَبِيهِ الْمَاءِ حَوْلِي

وتمسحُ باللَّحْنِ أَحْزَانُ قَلْبِي

بإيقاعها العذب من كلِّ صَوْبٍ أ (ف ١ / م ٢ / ٣٩٤ - ٣٩٦)

وقد لا يبدو هذا إلا ترديدًا للنظرة الأفلاطونية الجديدة ، ولكننا نعلم ما لا يعلمه فرديناند ، وهو أن بروسبيرو هو الذي أمر آريل باستخدام الموسيقى حتى يأتى به إلى حيث يريد ، وأبيات فرديناند نتلوها أغنية آريل "قامات خمس كاملة عمق فرائي أيبك الرافد في قاع البحر الآن" - أي إن الموسيقى قد استخدمت لقضاء حاجة في نفس بروسبيرو ، وهى إيهام فرديناند بأن إياه قد مات ! الوهم إذن هو الغاية ، وبروسبيرو لا ينكر ذلك بل يذكره صراحة عندما يأمر موسيقاه بأن تُحْدِثَ ما أبغى من تأثير في عقل أولئك " ويشير إلى الموسيقى باسم التعويذة أو الرقعة الموسيقية والهوائية ، (airy charm) (ف ٥ / م ١ / ٥٣ - ٥٤) وذلك يذكرنا بالصورة التى استخدمها من قبل عندما وصف عمل أنطونيو في سبيل الاستيلاء على السلطة بأنه "ضبط الأوتار بأفشدة الناس بشئ أرجاء الدولة / كى تعزف ما يبغيه من الألحان" (ف ١ / م ٢ / ٨٤ - ٨٥) أى إن للموسيقى دورًا جديدًا قد يختلف عن الدور التقليدى للتوافق الربانى ! ترى هل يتساءل شيكسبير هنا - كما يقول لندلى - عن صدق النظرة التقليدية إلى الموسيقى ؟ (ص ١٩ من المقدمة) .

إن قارئ المسرحية (أو مشاهدتها) لن يعدم الإحساس بخلبة الأصوات (البشرية وغير البشرية) غناءً أو عزفًا أو في الطبيعة ، وأذكر بعد إعادة قراءة النص عدة مرات أنني توقفت عند ظاهرة شيوع الموسيقى وتنوعها عند الجميع ، إذ لا يقتصر الغناء على من تعلموه، بل يقدم عليه من تعلمه ومن لم يتعلمه، فهذا هو ذا كاليبان (المتوحش) يقول :

... فجزيرتنا تحفل بالأصوات !

منها أصواتُ غناءٍ أو الحانٌ عَفِيَّةٌ ،

تُطْرِبُ أذني دون أَدَى ! أحيانًا آلافُ الآلاتِ الوترية

تَعْرِفُ أَنْغامًا مثل طنينٍ يتداخلُ حَوْلِي !

وأحسُّ بأحيانٍ أخرى هَدَهْدَةً من أصواتٍ بريّة

فأنامُ ولو كنتُ أفقتُ لَتَوَى من وَسَنٍ ممدودٍ ! (ف/ ٢م / ١٣٤ - ١٣٨)

وفي أغنية آريل نسمع أصوات الديك الصادح والكلب النابح ، وفي المشهد الثاني إشارة إلى عواء الذئاب ، ناهيك بأصوات العاصفة نفسها ، وما يتبعها من صيحات بشرية ! والغناء ليس مقصوراً على آريل ، فإن ستيفانو يغني لنفسه أغنية ما ، في أول دخول له على المسرح :

لن أركب بعد الآن البحرُ

بل سوف أموت على البر ! (ف/ ٢م / ٤١ - ٤٢)

ويصفها بأنها أغنية بشعة ، ومن ثم يحاول شيئاً جديداً فيغني أغنية مطلقاً :

ربَّانُ المركبِ وأنا والكناسُ

ورئيس الملاحين وكل الحراسُ (ف/ ٢م / ٤٥ - ٤٦)

ثم يصفها أيضاً بالبشاعة ، ويجد عزاءه وسلواه في الشراب .

وما يفتأ أن يعود إلى الغناء في الفصل الثالث ، فيطلب إلى كاليبان مشاركته في
ترديد الأغنية التالية :

اسخر منهم واشتمهم

واشتمهم واسخر منهم

إذ لا قيد على الأفكار ! (ف٣ / ٢م / ١١٩ - ١٢١)

وعندما يعترض كاليبان قائلاً إنه ليس اللحن الذي يعرفه، يتدخل أرييل غير المرئي
فيعزف اللحن المقصود فيقول ترينكولو إنه 'لحن أغنيتنا الجماعية' (العاصك المضاد ؟)
'يعزفها شبح لا جسد له !' (ف٣ / ٢م / ١٢٤) وها هو لتدلى بقول في دراسة له بعنوان
"الموسيقى والعاصك والمعنى في العاصفة" في كتاب ماصك البلاط الملكي الحمار إليه
آنفا (من تحريره) صفحات ٤٧ - ٥٩) إن شيكبير ربما كان يتحدى النظرة التقليدية
للموسيقى بأن يجعل لها غايات بشرية ترتبط بالفوضى والشغب . وهو يدعم هذا
الرأى باقتطاف عبارات وردت في كتاب صدر في مطلع القرن السابع عشر بعنوان فنون
المرح (Histriomastix) لمؤلف يدعى وليم برين (Prynne) يقول فيه "إن مثل هذه
الأغاني ... تحط من اخلاق الذين يسمعونها أو يرددونها ، فهي تثيرهم ، وتحضهم
على الشهوة ، والفجور ، والدعارة ، والبذاءة ، والاستهتار ، والفحش والشرف ،
والسكر ، والاستغراق في الملاذ ، وتبعد أذهانهم عن الله ، وعن الغفران وعن السجايا
السماوية" .

ولكن شيكبير يقدم ، كشأنه دائماً ، صورة تقبل تفسيرين معاً لموسيقى المنحدرين
'المنحطة' . فإذا كانت أغاني ستيفانو الأولى تجعلنا نسخر من عريته وسكره ، بل
وتضحك منه ، فإن أغنية كاليبان التي يعلن فيها تحرره من سطوة بروسير ، والتي
تبدأ بالآيات :

لن أبني أى سدود بعد الآن

للمصيد وحفظ الاسماك لإنسان

أو أحضر أحطاب الغاب

للسيد يأمر فيجاب ١ (ف/ ٢م / ١٧٩ - ١٨٢)

أغنية قد يتعاطف معها الجمهور ، كما إن هذه الأغنية سرعان ما تجد صداها في أغنية آرييل عندما يستشرف الحرية ويتنسم عبيرها ، أي إنهما يعبران عن المشاعر نفسها ولو بكلمات مختلفة ، ويصور بالغة الاختلاف :

ها أنذا أرشف مثل النحل رحيق الزهر
في تاج السوسن أرقد أنعم بالعطر
أرقد حيث نعيم اليوم إلى الفجر
أركب متن الخفافش كمثل الطير
في مرج أيام الصيف تمر ١
مرحاً مرحاً سوف أعيش الآن
تحت براعم في بعض الأغصان

(ف/ ٥م / ٨٨ - ٩٤)

ويقول لندلى في الكتاب المشار إليه إن إحساس آرييل بالحرية في هذه الأغنية يتناقض مع المستقبل الذي ينتظر بروسبيرو حين يعود إلى تولي مقاليد الحكم والسلطة ، أي إن إلياس بروسبيرو عباءة المنصب القديم (الطيلسان؟) تنفي حريته التي نعم بها في الجزيرة زمناً طويلاً وتتناقض مع روح الأغنية ، والتناقض بين حركة الموسيقى وحركة الدراما تولداً توترًا لا يؤكد النهاية السعيدة في الكوميديا ! وقد عارض هذا الرأي كثيرون من بينهم روبن هدلام ولز (Wells) في كتاب أساطير إليزابيثية (١٩٩٤) (ص ٦٣ - ٨٠) وهاول تشيكرنج (Chickering) في دراسة نشرها في دورية علمية عام ١٩٩٤ ، ص ٧٢ - ١٣١ وباحثة تدعى جاكلين فوكس - جود (Fox-Good) في دراسة بعنوان "أصوات أخرى : الانغام العذبة الخطرة في مسرحية العاصفة لشيكسبير" (دورية

دراسات شيكسبيرية (١٩٩٦) ص ٢٤١ - ٧٤ ، ولكن رجال المسرح الذين خيروا تقديم النص وإعداد موسيقاه وعرضه على الجمهور هم الذين دحضوا آراء هؤلاء المعترضين على التوتر بين الحركتين (الموسيقية والدرامية) فتاريخ إخراج المسرحية واستجابة الجمهور لها يؤكد هذا التوتر ، وإذا كان لندلى يرى أنه يدعم رأيه القائل بأن المسرحية "تجريبية" ، فإننا أرى فيه أيضاً عنصراً شعرياً يؤكد ما ذهبنا إليه (إيماناً برأى ت. س. إليوت) من تفرد المسرح الشعري واختلافه عن كل من الشعر الغنائي والمسرح الثرى ، فالموسيقى عنصر من عناصر الشعر الجوهري ، وانتظام الإيقاع فيها لا يجعلها - على عكس ما يقول به لندلى في مقدمته لطبعة المسرحية - "محايدة" بأي معنى (انطلاقاً من أن الجميع يعتون ويقولون الشعر !) (ص ٢٢) حتى ولو تفاوتت وظائفها من موقع إلى آخر في غضون العمل المسرحي ! فالتوتر عنصر يشترك الشعر فيه مع الدراما وإن كان يتخذ في الشعر صورة الضغط في التعبير الذي يؤدي إلى الانفراج في لحظة الاكتشاف ، وفي الدراما صورة الصراع المكثف الذي يؤدي إلى الانفراج في لحظة الذروة ، فإننا نوافر التوتر على المستويين في عمل ما ، أصبح دراما شعرية ، حتى لو اتخذ شكل قصيدة غير حوارية ، أو كان حواراً غير منظوم ، على نحو ما نشهد في المشهد الأول وفي المشاهد الأخرى المثورة في المسرحية !

وقبل أن أمتعرض بإيجاز أهم "القراءات" النقدية لهذه المسرحية ، والتي المحت إليها في القسم الأول من المقدمة واعتمدت فيها على كتابين هما مسرحية العاصفة لشيكسبير (دراسات جديدة) من تحرير ر. س. هويت (White) (١٩٩٩) وتطبيقات النظرية [النقدية الحديثة] : العاصفة من تحرير نايجيل وود (Wood) (١٩٩٥) ، سأورد نموذجاً للتناقض الشديد بين هذه النظرة البنائية (وإن لم تكن "بنوية" بالمعنى المعروف) للموسيقى ، وبين رأى "كبير المفسرين" ويلسون نايت (Knight) ، في بعض كتبه عن شيكسبير ، عن الموسيقى ، فهو يقول إنها ترمز للخلود ، استناداً إلى تفسيره لأعمال شيكسبير الأخيرة ، فهو يجمع بين ما قاله نقاد مطلع القرن العشرين عن "الرمزية" في تلك الأعمال ، وانشغالهم بها قالوا إنه شغل شيكسبير الشاغل فيها ، ألا وهو صورة "المصالحة" أو التوافق ، وقدرة الإنسان على البقاء في عالم جديد من خلال الجيل الجديد

(ولا شك أن من وراء هذه الفكرة - تاريخياً - اكتشاف أمريكا) وهو الرأي الذي قال به كويلر كوتش (Quiller-Couch) في كتابه فن الصنعة عند شيكسبير (١٩١٨) وجاراه فيه دثر ويلسون (Wilson) في محاضرة بعنوان "معنى العاصفة" نشرها عام ١٩٣٦ ، ويعتمد ويلسون نايت على تفسيرات أخرى أيضاً ، منها التفسير الديني الصريح الذي أتى به كولن ستيل (Still) عام ١٩٣٥ في كتاب عنوانه عاصفة شيكسبير : تفسير رمزي ، بعد أن ألحح إليه في كتابه الأول مسرحيات الأسرار عند شيكسبير (١٩٢١) وأفصح عنه في 'تفسيره الرمزي' قبل أن يزيد من تفصيل القول فيه في كنب لاحقة . وينتهي ويلسون نايت إلى القول بأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تعتبر "أساطير خلود" بمعنى أنها تسير في خط صاعد من بيركليس وقصة الشتاء وسيمبلين إلى العاصفة التي تمثل قمة التطور في الرمزية : فالعاصفة الطبيعية رمز شعري في شيكسبير للتراجيديا السامية والموسيقى للخلود ، وما المسرحية في رأيه إلا رمز عظيم للانتقال من سمو المأساة إلى رمز الخلود . وهو يلخص كل ما قاله في كتابه الأخير "إكليل الحياة" (١٩٤٧) بل يشير صراحة إلى ما يسميه فرانك كيرمود بالصورة المسرحية من العاصفة والموسيقى معاً ، "التي يعبر عنها آخر الأمر طردُ بروسبيرو للجنان" (ص ٨٥ من المقدمة)

وقد نجد نحن المحدثين صعوبة في تقبل مثل هذا التعميم ، حتى ولو كنا من دعاة التفكيكية ، إذ لن نجد في دلالات الموسيقى (الأرضية والسمائية) في العاصفة ما يبرر اعتبارها رمزاً للخلود ، وقد نجد في 'حركة' الموسيقى فيها - وأكرر إنني أراها عنصراً شعرياً - ما يزيد من قوة 'الحركة' الدرامية أو ما يكتسب منها قوة الشعر المسرحي (وهو ما أحاول تقديمه هنا للقارئ العربي) وقد نجد في اختلاف دور الموسيقى في عروض المسرحية الحالية ، والسينما والتلفزيون ، تأكيداً لمفهوم التوتر الذي عرضت له في الفقرة السابقة ، وهو الدور الذي خصص له دائماً لدلي صفحات كثيرة من مقدمته ، وقد نجد في الظواهر الاحتفالية للماصك تبريراً كافياً لعمل الموسيقى هنا ، ولكننا قد لا نتفق مع ستيفن جرينبلات (Greenblatt) في اعتبار ما يسميه 'القلق الناجع' (Salutary anxiety) وما أسميته هنا بالتوتر (tension) ثمرة طبيعية للسياق التاريخي للمسرحية ، كتابةً وعرضاً ، فتفسيره للسياق البيوغرافي وتاريخي معاً ، وقد رجعت إليه في كتابه اجتياز

صعوبات شيكسبيرية (١٩٨٨) (أو مفاوضات شيكسبيرية) فوجدت أن معنى 'القلق' لديه يكاد يتفق مع ما أعنيه بالتوتر ، وأن قراءته للنص في سياقه الأصلي تغفل عناصر تتجاوز بالنص هذا السياق ، وقد تصلح هذه نقطة انطلاق لعرض أهم القراءات الحديثة للمسرحية



القراءات الحديثة :

١- المصادر والتناص :

قلت إن محرري طبعات شيكسبير ، وبلا امتثناء ، يولون أهمية بالغة لما جرى العرف على تسميته بمصادر الحكمة ، أو 'المصدر' وحسب ، فعرضت في القسم الثالث من هذه المقدمة ، وفي كلمات موجزة ، لحادثة السفينة التي نجت ، وكان يُظنُّ أنها غرقت ، وما تلا ذلك من كتابات في هذا الموضوع (وهو ما يخص له الجميع صفحات كثيرة ، من أوائل محرري شيكسبير وقد أشرت من قبل إلى كيرمود (Kermode) ومن قبله لوس (Luce) في طبعة آردن وحتى آخرهم - ماسون وفون ١٩٩٩ V. Mason & A. T. Vaughan ودايفيد لندلي Lindley ٢٠٠٢) وما هو جريئبلات يرى في كتابه المذكور أن هذه المصادر تعتبر "المادة الخام التي يشكلها الفنان" في قالب الشعري الذي يراه (ص ٩٥) ، ولكن الناقد الحديث يطالبنا بأن نتساءل عن مدى نجاح المسرحية في تحقيق غايتها بالإشارة إلى ما يعرفه الجمهور سلفاً عن هذه الحادثة أو عن الأعمال الأدبية التي سبقتها وقد تعتبر من مصادرها ، وعن توقعات الجمهور المعاصر لها ، وعن قدرة الناقد الحديث على التصور الدقيق والكامل للمناخ الذي عُرِضت فيه المسرحية أو قُرئت ، كما يطالبنا بمراجعة مفهومنا لما نسميه 'المصدر' .

فإذا كانت المناهج القديمة تفترض أن 'المصدر' يقتصر على النصوص السابقة التي

نجد لها أصداء لغوية واضحة في النص الجديد ، ولو كانت نصوصاً غير أدبية ، فإن المناهج الحديثة تصرّ على تجاوز مفهوم 'العادة الخام' ، ونقول بأن كل نص جديد يقيم حواراً ، ليس مع القارئ فحسب (كما يقول باختين Bakhtin في كتابه الخيال الحوارى) بل مع النصوص الأخرى أيضاً وبصفة عامة ، حتى دون تناصٍ واضح فيما بينها ، على نحو ما تقول به جوليا كريستيفا (Kristeva) ، وبصفة خاصة مع النصوص المشابهة ، ومع الإطار العريض للثقافة التى يكتب النص الجديد ويُقدم إلى المتلقى فى كنفها - ومعنى 'الحوار' هنا هو التفاعل بالقبول أو الرفض أو التعديل ، لا مجرد ترديد الأصداء ، لغوية كانت أم غير لغوية ، بحيث تتضح لنا فى النهاية العلاقات القائمة بين النص ومصادره وسياقه .

ولكن النص المسرحى (مثل أى نص أدبى) لا تتحدد قيمة مصدره (أيا كان - أدبياً أو ثقافياً ، ومعاصراً أو قديماً) إلا بإمكان إدراك الجمهور لوجود هذا المصدر ، فهذا الإدراك هو الذى يجعل 'التفاعل' (الحوار) ممكناً ، ونحن نعرفه فى الأدب العربى فى صورة المعارضات الشعرية ، أى نسج قصيدة على منوال قصيدة أخرى وزناً وقافية ، فإذا اشتركنا فى الصور أو ما يسميه بعض نقاد العرب 'المعانى' ، كانت الأصداء واضحة ، وعدلها بعضهم حالة 'مِرْقَة شعرية' ، وإذا كانت الإشارات غير مباشرة عدت القديمة من مصادر الجديدة ، ولكن هذا كله لن يكون له مغزى إلا إذا أدرك السامع للقصيدة الجديدة ما فيها من الإشارات (ولو غير المباشرة) للقصيدة القديمة (المصدر ١) فالذى يستمع إلى قصيدة شوقى المشهورة ومطلعها "مضناك جفاء مرقده" لن يتبين أى دلالة للمصدر إذا لم يكن يحيط بقصيدة الحصرى القيروانى "يا ليلُ ! الصَّبُّ متى غَدُّ؟" ومن يستمع إلى قصيدة شوقى الأخرى - ومطلعها "اختلاف النهار والليل ينسى / جذفا لى الصبا وإيام انسى" لن يدرك أى مغزى لمصدر ما إلا إذا كان يعرف قصيدة البحتري (صنّت نفسى عما يندس نفسى / وترفعت عن جلدا كل جبس) وقارئ قصيدة فاروق جويده رسالة إلى شارون لن يدرك أى إشارة إلى التراث الدينى أو الثقافى ما لم يحط بقصيدة البردة للإمام البوصيرى أو على الأقل بقصيدة تهيج البردة لشوقى ، ولن تكون للأصداء اللفظية

(verbal echoes) أى دلالة فنية ما لم يتوافر للقارئ إلحاح بالتراث المذكور . وهكذا الشأن فى المسرح . فإن وعى الجمهور الإليزابيثى بحادثة السفينة المذكورة كان لا شك من العوامل التى قد نقول بأنها كانت من مصادر القلق أو التوتر التى يقول بها جرينيلات ، وكذلك وعى قطاع من المثقفين على الأقل من جمهور ذلك المسرح بالإشارات الكثيرة إلى الشعر الملحمى عند فيرجيل (الإنيادة) وإلى مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد ، ومقال الفرنسى مونتاني (Montaigne) "عن أكلى لحوم البشر" الذى نشر عام ١٦٠٢ من ترجمة جون فلوريو ، ومعظم الطبقات للمسرحية تورد هذه النصوص مترجمة (وأحياناً باللغات الأصلية) . وبإستثناء هذه الإشارات ، فإن المسرحية لا تستقى 'الحبكة' من مصدر تاريخى ، شأنها فى ذلك شأن مسرحيتى خاب سعى العشاق وحلم ليلة صيف ، وربما مسرحية تيتوس أندرونيكوس أيضاً - كما يقول جوناثان بيتس (Bates) فى مقدمته للمسرحية الأخيرة فى طبعتها الصادرة عام ١٩٩٥ (طبعة أردن) .

ولكن شيكسبير فى الواقع لا يستعمل هذه الإشارات (فى الألفاظ أو الأحداث) إلى الأعمال الكلاسيكية فى سياق يجعلها من مصادر مسرحيته ، بل إنها تتحول عنده إلى ما أسماه جرينيلات بالمادة الخام ، فإذا قارناً 'وظيفة' كل إشارة من هذه الإشارات عند القدماء وعند شيكسبير وجدنا تعديلات تغير من معناها فى ذاتها وفى سياقها تغييراً يكاد يقطع الصلة بينها وبين 'المصدر' المزعوم ، وهو ما أصبح مجالاً للبحوث الأكاديمية المثوثة فى الدوريات المتخصصة ، بل وخصصت له إحدى البحوث واسمها دوناب . هاميلتون (Hamilton) كتاباً كاملاً عنونه فيرجيل والعاصفة : الجوانب السياسية للمحاكاة (١٩٩٥) . فالمحاكاة تتطلب تشابه السياق لا تشابه الأصداء اللفظية فحسب ، إلى جانب العامل الأهم وهو قدرة جمهور المسرح على إدراك السياق الأصلى حتى حين يختلف قليلاً أو كثيراً عن سياق العمل المسرحى ، لا قدرة الباحثين فى غرف الدرس المخلقة فى الجامعات . وأما الجمهور الذى استطاع إدراك مغزى الإشارات الكلاسيكية فى المسرح فلا شك أنه سيخرج بنتيجة تؤكد التغير والاختلاف لا محاكاة أصل ما أو مصدر من المصادر . وقد تولى الباحث بيتس (المذكور) فى كتاب عنونه شيكسبير وأوفيد

(١٩٩٣) تبيان مدى التغيرات التي أدخلها شيكسبير على المادة المستقاة من الإنيادة والتي حدثت به إلى القول بأن "مدرجة شيكسبير يمكن وصفها بأنها إعادة تشكيل بأسلوب الرومانسات لمادة ملحمية . وقد سبقه إلى مثل هذا التشكيل الجديد ، أو إعادة التشكيل ، الشاعر الروماني أوفيد في مسخ الكائنات ، فالأسفار الأخيرة منها تتناول بعض الأحداث التي تناولها الإنيادة ولكن بصورة مُعدّلة" (ص ٢٤٤) . ولقد قارن غيره من الباحثين أيضاً ملامح التغيير في دلالة ما يقتبسه شيكسبير من فيرجيل وأوفيد ومونتاني ، منذ عام ١٩٤٨ الذي شهد أول إشارة إلى اشتباك شيكسبير مع فيرجيل في الدوريات الأدبية (بقلم ج. م. نوزويردي Nosworthy) وحتى عام ١٩٩٧ الذي شهد نشر كتاب الباحثة هذر جيمس (James) بعنوان : طروادة شيكسبير : الدراما والسياسة وترجمة الامبراطورية ، وعام ١٩٩٨ الذي نشر فيه كتاب باحثة أخرى اسمها مارجريت تودو - كلايتون (Tudeau - Clayton) بعنوان : جونسون وشيكسبير وأولى صور فيرجيل الحديثة . وكلها بين مدى اختلاف شيكسبير عن "مصادره" ، وهو ما نفترض أن قطاع المثقفين من رواد مسرح شيكسبير قد فطن إليه ، ما دمتا نفترض إحاطة هذا القطاع بما قيل إنه من 'مصادر' شيكسبير .

والحديث عن تغير النظرة إلى المصدر أو المصادر يقودنا إلى الحديث عن القضية التي شغلت النقاد ما يقرب من مائتي عام ، أي قضية الاستعمار ، أو ما يسمى الآن ما بعد الاستعمار ، منذ أن نشر مالون (Malone) كتابه عام ١٨٠٨ وعنوانه وصف الأحداث التي استقت منها مسرحية العاصفة لشيكسبير عنوانها وجانباً من حبكةها ، فكان أول من أشار إلى تلك الحادثة التاريخية تفصيلاً وعلاقتها بالمسرحية . ومنذ ذلك الحين اتفق الباحثون على أن هناك ثلاثة نصوص أفاد منها شيكسبير ، الأول هو كتاب كتبه ميلفستر جورداي (Jourdain) بعنوان اكتشاف جزائر برميودا (١٦١٠) والثاني كتاب أصدره مجلس (شركة) فيرجينيا بعنوان "الإعلان الصادق عن حالة المستعمرة فيرجينيا" (١٦١٠) والثالث خطاب كتبه وليم ستراتشي (Strachey) عام ١٦١٠ (واطلع الشاعر على مخطوط هذا الخطاب قبل أن ينشر عام ١٦٢٥) بعنوان التقرير الصادق عن جنوح

السفينة . وقد تولي استاذ مرموق هو كينيث ميور (Muir) الرد على الباحثين الذين هلكوا لاكتشاف هذه 'المصادر' المفترضة ، فبين أنه لا يوجد في المسرحية ما يدل على تأثير شيكسبير بأي شيء فيها ، وهو ينكر أنها من المصادر في كتابه مصادر مسرحيات شيكسبير (١٩٧٧ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٣) كما أشار باحث آخر إلى أن كتيباً صغيراً صدر عام ١٦٠٥ بعنوان الرواية الحقيقية من تأليف جيمس روزيار (Rosier) يعتبر من المصادر - وإن كانت نجاة السفينة التي ظن غرقها قد وقعت عام ١٦٠٩ - ويتجه الرأي الآن بين جمهور كبار النقاد (لا الصغار الذين يريدون ركوب أي موجة جديدة) إلى أن هذه الكتب والكتيبات تعتبر من بين المؤلفات الكثيرة التي تناول المغامرات الاستعمارية الإسبانية والإنجليزية ، والتي نشرت في عصر شيكسبير ولا بد أنه اطلع على الكثير منها.

ب - ما بعد الاستعمار :

أما قضية الاستعمار فتتعلق في المقام الأول باكتشاف أمريكا ، وإنشاء مستعمرة فيرجينيا (التي أطلق عليها هذا الاسم تيمناً بالملكة 'العدراء' فالاسم نسبة إلى لفظ العدراء بالانجليزية) وما تلاه من مناقشات حامية الوطنيين حول سكان هذه الأراضي التي كان يظن أولاً أنها جزر ، وكذا غرائبهم وحياتهم في أحضان 'الطبيعة' ، وأهم من ذلك كله حق أبناء أوروبا في استعمارها ونقل 'حضارتهم' ولغتهم إليها . ولقد شغل النقاد المحدثون بهذه المسألة منذ نشر دراسة في دورية بعنوان فصلية شيكسبير (١٩٧٩) وهي باللغة الألمانية ، بقلم تشارلز فراي (Frey) بعنوان "الماصرة والدنيا الجديدة" (العدد رقم ٣٠ ، الصفحات ٢٩ - ٤١) . ويُفصل فراي القول في العلاقة بين المستعمرين وبين أصحاب الأرض في هذه الدنيا الجديدة ، مستنداً إلى العلاقة بين الإسبان أولاً (والانجليز من بعدهم) وبين أبناء الأمريكتين من ناحية ، وبين العلاقة التي تصورها المسرحية بين بروسبيرو وبين كاليبسان من ناحية أخرى ، باعتبار أن بروسبير يمثل السيد أو المستعمر الأوروبي الذي وصل إلى جزيرة تنتمي لغيره فاستولى عليها بسحره (أي بقوة حضارته أو ثقافته) ومستنداً إلى ما كان الأوروبيون يفعلونه مع السكان الأصليين ، وعادة إحصار

بعضهم إلى أوروبا وعرضهم على الجمهور والتكسب من وراء ذلك ، على نحو ما يُشار إليه في المسرحية . (ف/٢م /٢٠ - ٦١) بل إن ناقدًا خصص كتابًا كاملاً لهذا الموضوع عنوانه حالات التقاء الأوروبيين بالدنيا الجديدة : من عصر النهضة إلى الرومانسية (١٩٩٣) واسم الناقد أنطوني باجدن (Pagden) ويقول فيه إن هذا الالتقاء أدى إلى مواجهة ما لبثت أن أصبحت صريحة ، وأثارت مشكلات أساسية للحضارة الأوروبية في إدراج مكتشفاتها "في المفاهيم الخاصة بصورة الكون ، وجغرافيا الأرض، وسلالات الإنسان وثقافتها آخر الأمر" (ص ٥) ولم تكن أهون هذه المشكلات مشكلة العثور على مفردات يمكن التعبير بها عن قضايا هذه الدنيا الجديدة وتفهمها ، قائلاً "وكان من الصعب الإبقاء على مسافة تفصل بين الحديث عن هذه الدنيا الجديدة والتي تبدو غريبة ، وبين الأصقاع التي تصفها رومانسات القروسية" (ص ٦١ - ٦٢) وهي الصعوبة التي واجهها كُتّاب أدب الرحلات ، وتصدى لها الكاتب المسرحي بنجاح حين استخدم المفردات الأدبية القديمة في مخاطبة جمهوره ، على نحو ما يتضح في مشهد المائدة الزهمية في الفصل الثالث (المشهد الثالث) عندما يدور الحديث عن حكايات الرحالة التي ثبت صدقها ! ويقول جونزالو عن أهل الجزيرة إنهم رغم أشكاليهم الغريبة الوحشية "يزيدون قُبلاً وطيبةً عن الكثيرين / من بني جنسنا ، بل عن أي منهم تقريباً" (ف/٣م /٣٣ - ٣٤) . ولقد كانت المناقشات الدائرة آنذاك حول ما يسمى 'بالمشروع الاستعماري' تتضمن التساؤل عن درجة 'تحضر' الهنود الحمر ، وتضارب وجهات النظر حول ما إذا كان من الممكن اعتبارهم من البشر أصلاً (أو قل من الحيوان) أم إن حضارتهم تمثل نقاءً في الخلق والطبع حتى دون اكتساب المظاهر المادية للحضارة الأوروبية . وسرعان ما انتقلت مناقشة هذه القضية إلى مناقشة 'استعمار' أيرلندا ! أي إن النقاد حولوا مناقشتهم لحبكة تحيطها التساؤلات وتتضارب فيها وجهات النظر في عمل درامي شعري إلى مناقشة قضية سياسية وثقافية أحياناً من وجهة نظر واحدة وهي اعتبار أن السكان الأصليين يمثلون 'الآخر' الذي قد يتعين احترامه ، أو على العكس من ذلك يمثلون مرحلة متأخرة عن ركب الحضارة ولا بد من قهرهم وتولي

مهمة "تحضيرهم" ١ وأهم الكتب التي صدرت في هذا الصدد هي : كتاب ينضمّن مجموعة دراسات من تحرير جوناثان دوليمور (Dollimore) والآن سنفيلد (Sinfield) بعنوان الجوانب السياسي لشيكسبير : مقالات في المادية الثقافية (١٩٩٤) وكتاب آخر مثله بعنوان شيكسبير وأيرلندا : التاريخ والسياسة والثقافة من تحرير مارك ثورنتون بيريت (Burnett) ورومانا راى (Wray) عام ١٩٩٧ ، وأخيراً كتاب بعنوان شيكسبير بغير نساء من تأليف ديمينا كالاهاان (Callaghan) (٢٠٠٠) .

ويقول دافيد لندلى في مقدمته للمسرحية (٢٠٠٢) إن تاريخ عرض العاصفة على المسرح يؤكد استمرار المناقشة اللاترة حول طبيعة السكان الأصليين ، وضرورة تعليم أبنائهم اللغة الانجليزية ومبادئ الدين واكتساب ودّهم بالحسن ، ويقتطف عبارات تفيد هذا المعنى المحدد قائلاً إنها وردت في كتيب نشر عام ١٦١٢ بعنوان الحياة الجديدة في فرجينيا (بقلم روبرت جونسون) توحى بانشغال أبناء إنجلترا آنذاك بالمشكلات التي أوجدها الاستعمار (ويقول إن هذا المقتطف ورد في كتاب من تأليف برتر (Porter) بعنوان المتوحش الخائن : إنجلترا وهنود أمريكا الشمالية ١٥٠٠ - ١٦٠٠ ، الصادر عام ١٩٧٩) ثم ينتقل إلى عرض نقاوت وجهات النظر إلى كاليبان عند تقديمه على المسرح في صفحات كثيرة قائلاً إنه اعتمد فيها على دراسة تريفيور جريفيث (Griffith) منذ أن قدم درايدن ووليم دافينانت مسرحيتهما المقتبسة عن العاصفة وعنوانها الجزيرة المسحورة في القرن السابع عشر ، إذ إن الصورة الفكاهية التي رسمها لتلك الشخصية المتوحشة سادت القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها في القرن التاسع عشر صورة تسمح للمشاهدين بالإشفاق على كاليبان ، ولو إلى درجة محدودة ، ثم تغيرت النظرة في القرن العشرين صعوداً وهبوطاً بذلك التعاطف ، فكان العرض الذي قدم عام ١٩٣٤ يقدم لأول مرة مثلاً طلي وجهه باللون الاسود ، ويقتطف لندلى تعليقاً للناقد ألفور براون (Brown) يمتدح فيه ذلك العرض قائلاً "إن شخصية كاليبان يجب أن تجمع بين القهر الذي يخضع له السكان الأصليون وفجور المتوحشين ، بحيث يشير تعاطف السياميين المتحررين بقدر ما هو جدير بعقاب پرومسيرو له" . وأحب أن أؤكد في هذا الملخص المختضب

لصفحات لتدلي الكثيرة (٣٣ - ٤٣) ما ذكرته عن الصعود والهبوط في تصوير كاليبان باعتباره من ضحايا الاستعمار ، واستحقاقه التعاطف والعقاب معاً ، وأختتم هذا الملخص بترجمة حاشية وردت في ص ٤٣ ، قبل مناقشة قراءة المسرحية في ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' . يقول لتدلي في المتن بعد مناقشة القراءة المذكورة (وسوف نعرض لها بعد ترجمة الحاشية) : "إنني لا أسعى إلى إنكار فائدة وأهمية العاصفة لكتاب ما بعد الاستعمار بصفة عامة ، ولا إلى الإيحاء بأن قضايا العلاقات الاستعمارية كانت خافيةً على الجمهور الأصلي للمسرحية ، أو أنه من الواجب استبعادها من التفسيرات الحديثة" ، ثم يستأنف العبارة في الحاشية (استدراكاً) قائلاً :

"وذلك على الرغم من أن المسرح قد بدأ الابتعاد ، فيما يبدو ، عن القراءات الاستعمارية ، أو كما قال رالف بيرى Betty في عام ١٩٩٣ : 'لقد تناقص الإقبال على هذه القراءة حالياً ، وأظن أن المخرجين أصابهم الملل من تصوير كاليبان في صورة ضحية القهر الاستعماري ... فإطار الاستعمار تقييد للمسرحية ومن المحتمل أنه لم يعد مفيداً' . (شيكسبير على المسرح ، ص ١٢٩) والواقع أن الاتجاه الحديث إلى تجاهل الذكورة والأنوثة ولون البشرة في توزيع الأدوار على الممثلين قد بدأ يقوض النظرة النقدية للمسرحية في ضوء مدخل ما بعد الاستعمار فعندما نشهد في عروض المسرحية في ليدز عام ١٩٩٩ فرديناند يلعب دوره ممثل أسود ، ونشابع لقاءه مع والده الذي تلعب دوره ممثلة بيضاء ، أو عندما تقوم فانيماً روجريف بدور بروسبيرو 'في صورة رجل' على نحو ما رأينا في مسرح الجلوب الشيكسبيري عام ٢٠٠٠ ، نشعر باختلاف التأثير فينا ، وهو يختلف قطعاً عن لجوء المخرج ميلر عام ١٩٧٠ إلى استخدام ممثلين من السود ، وعن إخراج ريثالاك للمسرحية عام ١٩٨١ حيث أسند دور بروسبيرو إلى امرأة ، مما استتبع تعديلات في النص والإشارة إلى البطل بالفاظ أخرى مثل 'السيدة' ، 'أمي' ، 'سيدتي' (ديموفسكي ص ١١٩) أما بيتر بروك الذي أخرج المسرحية في باريس عام

١٩٩٠ بممثلين من جنسيات متعددة ، فقد اختار لدور كاليبان ممثلاً ألبانياً حتى يقدم الدور برؤيا جديدة ، بعد أن كثر تقديمه إما في صورة وحشي من المطاط والبلاستيك أو في صورة زنجي ، استغلالاً للون البشرة في تجسيد مفهوم العبد ، وهو تجسيد بالغ الإبتذال (لا توجد أسرار ، ١٩٩٣ ، ص ١٠٧) . (مقدمة لدلي لطبعة المسرحية عام ٢٠٠٢ - ص ٤٣) .

وقد فضلت ترجمة الحاشية على طولها لأنها تُجمل ما فصله الناقد في صفحات كثيرة ، وحتى ننتقل من انشغال الباحثين بقضية الاستعمار (وما أنصبتها لمن يريد كتابة بحث أكاديمي ونشره ولو كانت قراءته مستعسفة) إلى ما قد يرى فيها دون تبصر من أيديولوجية استعمارية ، فلو كان برومبيرو مستعمراً (بكسر الميم) لما ظهر بالصورة التي يصورها شيكسبير ، فهو أولاً لم يسع إلى القيام برحلة إلى تلك الجزيرة ، استكشافاً أو استعماراً ، بل ألقته المقادير على شاطئها ، وهو لا يهتم بإقامة مستعمرة (بفتح الميم) في الجزيرة بحيث تكون تابعة لسلطان ميلانو ، ولا يبدى أى رغبة في تحويل الثروات التي تزخر بها الجزيرة ، والتي دله عليها كاليبان ، إلى سلع تجارية تدر عليه الأرباح ، وتلك من الأغراض الأساسية للاستعمار ، بل من الأغراض التي كانت الدعاية لمستعمرة فيرجينيا تؤكد بها بالحاج . وقارئ المسرحية لن يعدم الإحساس بضيق برومبيرو بالجزيرة وشوقه إلى تركها ، مهما كانت خيراؤها ، والعودة إلى وطنه ، مما يوحي بأنه أقرب إلى الدوق سنيور الذي قُبِلَ الحياة على مضض في غابة آردن - في مسرحية كما تحب - منه إلى السير توماس جيتس ، ربان السفينة التي جنحت عند جزائر برميودا ، وظن أنها غرقت . ومن الناحية الفنية الصرفة ، نجد أن الجزيرة تنتمي نوعياً إلى ما يسمى "بالعوالم الخضراء" في ملهاوات شيكسبير الأولى ، منذ مسرحية سيدان من فيرونا ، ولاتستدعي إلى ذهن المشاهد أو القارئ صورة المستعمرة ، وبهذا تؤكد النظرة التقليدية إلى المسرحية باعتبارها ملهاة رعوية (انظر القسم الثاني من هذه المقدمة) .

وقد ذكر أخيراً ناقد شهير يدعى روبرت ميولا (Miola) في كتاب له صدر عام

٢٠٠٠ بعنوان قراءة شيكسبير أن الشاعر اختار الجزيرة مسرحاً لأحداث المسرحية حتى تمثل ما يسمى بالمكان البهيج (*Locus amoenus*) الذي يتميز به النوع الرعوى من الشعر ، وأنه - أى المكان - يمثل المَهْرَبَ من صخب الحياة فى البلاط (أو فى المدينة) وهو ما درج على تصويره الشعراء الرعويون ، فكأنما يضم ميولا صوته إلى أصوات الذين درجوا فى الستينيات على اعتبار المسرحية 'رعوية' مثل باربر (Barbar) فى كتاب عنوانه كوميدبا شيكسبير الاحتفالية (١٩٥٩) ونورثروب فراى (Frye) فى كتابه منظور طبيعى ١٩٦٥ ، وكأنما يبقى على هذا التصنيف حياً برغم القراءات الحديثة ! وإذا جارينا دعاء نظرية ما بعد الاستعمار فى تحليل المسرحية نشدائاً للأدلة قلنا إن كاليبان نفسه ، الذى يقول إنه كان يملك الجزيرة قبل قدوم بروسبيرو ، ويقول النقاد إنه يمثل السكان الأصليين ، ليس إلا ابناً للساحرة التى وفدت إلى الجزيرة (من مدينة الجزائر) فاستعمرت المكان وأخضعته لسحرها 'الأرضى' ، وقهرت آريل - ساكن الجزيرة الأصلي - بسلطانها ! وهكذا فإن كاليبان يعتبر من الجيل الأول لأبناء المستعمرين (بكسر الميم) ومن ثم يمكن اعتباره منهم ، على نحو ما نعتبر الانجليزى الذى ولد فى الهند إبان الاستعمار البريطانى لها لوالدين انجليزيين من المستعمرين (بكسر الميم) ، ولو استقر فى مكان ما بالهند واتخذها وطناً ! وقد قدم أكثر من ناقد أدلة أخرى على صعوبة ما نوحى به المسرحية من قراءة فى إطار ما بعد الاستعمار ، مثل جيفرى ناب Knapp فى كتابه امبراطورية فى اللامكان (١٩٩٢) بل إن بعضهم يرفض هذه القراءة برمتها ، مثل بريان فيكرز (Vickers) الذى يقول فى كتابه الذائع (والذى أثار ضجة فى الصحف البريطانية والأمريكية عند ظهوره) الاستيلاء على شيكسبير: معارك نقدية معاصرة (١٩٩٣) إن عادة قراءة ما يحلو لك فى النص قد جرفتنا بعيداً عن الأدب وعن الفن ، ومزجت الغث بالسمين ، فليس نص شيكسبير نصاً يعالج موضوع الاستعمار ، ولمن يريد مناقشة الموضوع أن يبتعد عن المسرحية ويتفرغ لمناقشته باعتباره قضية مستقلة خارج إطارها (ص ٢٤٦) .

وينى بعض من يعارضون قراءة النص في ضوء ما بعد الاستعمار حُجَجَهُم على حقائق النص نفسه ، إنسانياً وجغرافياً ، مثل مناقشة تصوير كاليبان نفسه ، قائلين إننا نستطيع أن نراه في أطر أخرى غير إطار سكان المستعمرات ، فقد يتسمى إلى أنماط المخلوقات الغريبة التي كانت الرومانسات القديمة تحفل بها على مر التاريخ ، أو الكائنات الخرافية التي تجمع بين الإنسان والحيوان ، إلى جانب الصور الخيالية عن "الإنسان المتوحش" ، وهي التي شاعت في العصور الوسطى ، إلى جانب ما ذكره البعض من أن هذه القراءة تتجاهل عمداً سياق البحر المتوسط الذي تجري فيه أحداث المسرحية . فالجزيرة تقع في مكان ما بين إيطاليا وشمال إفريقيا ، ونهب العاصفة على السفينة في أثناء رحلة العودة من تونس ، ولا يكفي شيكسبير بهذا التحديد الجغرافي ، بل يجعل 'بروسبيرو' يسأل 'آرييل' عن موطن 'سيكوراكس' (الساحرة التي حبست الجنى في شق شجرة البلوط) حتى يخبرنا الجنى بأنها من مدينة الجزائر ، وأنا أقول يخبرنا لأن بروسبيرو يعلم ذلك حتى العلم بل يفصل القول بعد ذلك (ف ١ / م ٢ السطر ٢٦٣ وما بعده) في تاريخ هذه الساحرة ، ولكنه يريد أن يؤكد للنظارة أو لقراء المسرحية أن الأحداث تقع في البحر المتوسط ، وكانت تونس والجزائر من ولايات الدولة العثمانية ، وطالما تنازعت أساطيلهما وجنودهما مع الإسبان الذين كانوا يغيرون عليهما ويحاولون غزوهما . وفي هذا الوقت تحديداً ذاع لجوء القراصنة إلى الجزائر ، كما ذاع استرقاق الأوروبيين وبيعهم لتجار الرقيق فيها . أما وظيفة هذه الإشارات إلى 'الأبعاد الشرقية' للحدث (أو للأبعاد 'الإفريقية' ، إن شئت) والتأثير الذي تحدثه في القارئ أو المشاهد فهما لا يزالان يستعصيان على التحديد ، ولا يكاد النقاد يتفقون على تفسير واحد ، مقنع أو غير مقنع ، لهذه الإشارات . فالتأقده بريارا فوكس (Fuchs) تقول في دراسة نشرتها في دورية فصلية شيكسبير عام ١٩٩٧ (العدد ٤٨) بعنوان غزو الجزر : وضع العاصفة في سياقها (ص ٤٥ - ٦٢) إن إرغام كلارييل على الزواج من ملك تونس نموذج لقهر المرأة في سبيل تحقيق أهداف سياسية ، أي 'احتواء التوسع الإسلامي' ، ولكن ريتشارد ويلسون (Wilson) يقول في دراسة نشرت في دورية أخرى (هي التاريخ

الأدبي الانجليزي (ELH- العدد ٦٤) في العام نفسه بعنوان 'الرحلة إلى تونس : التاريخ الجديد والعالم القديم في العاصفة' إن تحطيم سفينة ألونزو يجعل من بروسبيرو 'ملكًا للقرصنة' ، ويقول إنه يشبه الابن المارق للورد ليستر (روبرت ددلي) وأما دافيد كاستان (Kastan) فيركز بصفة عامة في كتابه المهم : "شيكسبير بعد النظرية" (ويقصد بها النظرية النقدية الحديثة) الصادر عام ٢٠٠٠ (في الفصل العاشر) على عالم سياسات الأسر الأوروبية الحاكمة ، ويشير مثل غيره من النقاد إلى أوجه التشابه بين بروسبيرو وبين الامبراطورية الرومانية المقدسة ، أي رودولف الثاني ، الذي أقصاه أخوه عن الحكم بسبب انشغاله بالدراسة والسحر . وبالرغم من ذلك كله ، ومع احتمال زيادة وعي جمهور المسرحية في عام ١٦١١ بمغزى الإشارات إلى تونس والجزائر عن وعي القارئ أو المشاهد الحديث بدلالاتها اليوم ، فإن 'الأبعاد الشرقية' (أو الإفريقية) لا تزيد عن إشارات غير جوهرية في حدث المسرحية ، مهما ألح عليها الدارسون ، ولكنها على أي حال موجودة ، ووجودها قد يخفّض قليلاً من حماسنا لتبني آراء دعاة التفسير الحديث في ضوء 'ما بعد الاستعمار' وحده ، وإن لم يكن يلغى أو ينفي إمكان هذا التفسير ، فنصوص شيكسبير الشعرية الدرامية تقبل التفسير المختلفة بل والمعارضة ، وحماسنا لأحدها لا يجب أن يجعلنا نغفل عن غيرها .

وإذا كنت قد أطلت في عرض الآراء المؤيدة والمعارضة للتفسير في ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' ، فذلك لأنه مدخل جديد (ولكل جديد لذة) ولأنه - ربما بسبب هذه الجودة وحدها - يجتذب الدارسين لدينا نحن أبناء العالم الثالث إلى الحد الذي قد يجعله يتخطى حدود التفسير الخاص ، أي 'التفسير' الذي يرتبط برؤية قد تقابلها رؤية معارضة لا تقل وجاهة عنها وتدعو إلى 'تفسيرات' أخرى ، بل وقد تجعله يتخذ طابع التحليل العلمي (الذي لا يقبل النقض) - وذلك هو ما لا أؤمن به ولا أدعو إليه . وسوف أسوق في عرضي للقراءات الحديثة مثلاً آخر لما أتى به التطور في المعالجة النقدية للأدب في الخمسين عاماً الأخيرة من تغيير في مفهومنا للتفسير ، باعتباره مرادفاً للمشرح والإيضاح مرة ، ومرادفاً للتأويل والتخريج مرة أخرى ! وهو مثال يرتبط

بين التفسير وفق المدخل المشار إليه ، والتفسير الديني باعتبار المسرحية حدثاً رمزياً يدعو للصفح والغفران .

وقد نجد اليوم مفارقة واضحة في هذا الربط ، ولكننا إذا أعدنا فحص كتابات كبار النقاد (وأنا أقصد بالكبير من أحدث أكبر تأثير) حتى مطلع النصف الثاني من القرن العشرين ، وجدنا أن الدعوة الاستعمارية عموماً كانت تقيم مبرراتها على أسس ثقافية حتى تجتذب من بين أبناء البلدان المستعمرة من يقتنعون بها ويدعون لها بين أهلهم ، وأعني بالأسس الثقافية غايات نشر القيم العليا والحضارة ومكارم الأخلاق والدين ! إنها مجموعة متنوعة حقاً من الغايات ، ولكن أرجع مسعى إلى ما كتبه ويلسون نايت في كتابه إكليل الحياة (١٩٤٧) عن اعتفاده بأن العاصفة 'أسطورة الروح القومية' (ويقصد بها الروح القومية البريطانية) وبأنها تمثل جهود بريطانيا 'الاستعمارية' ، وخصوصاً تصميمها على رفع مستوى الشعوب المتوحشة من ذك الخرافة ، وأصحيات الذبح ، والتابوهات (المحظورات الاجتماعية) والسحر ، وما يرتبط بذلك كله من مخاوف وحالات الاسترقاق ، إلى مستوى الرجود المثور" . (ص ٢٥٥) ولقد عدك نايت آراءه هذه فيما بعد ، كما تعرف ، ولكن الكتاب يردد اتهاماً في النقد الأدبي تجاوزه العالم بسرعة كبيرة ، وهو لا يمثل إلا محاولة من النقاد لتسخير آرائهم لخدمة 'أغراض خارجية' (وهو ما كان ماثيو أرنولد يحذر منه وما رفضه النقد الجديد رفضاً قاطعاً ، وإن كانت النظرية الحديثة قد فتحت له باباً مريباً ١) ترى هل كان نايت يؤمن حقاً بأن تحرير الشعوب من الخرافة والسحر يمثل ما يفعله برومبيرو على المسرح مع العفريت آريل ؟ ولاتخذ إذن نقطة انطلاق في تناول ما يسمى بالتفسير الرمزي (الديني) من هذه الدعوى الغريبة !

كان ويلسون نايت في مطلع الستينيات أستاذاً في جامعة ليدز ، وكانت كتبه الواسعة التأثير قد اجتذبت إليه الطلاب من شتى أنحاء الأرض ، وكان من بينهم زميلي عبد اللطيف الجمال الذي كان قد سافر إلى إنجلترا قبلي بعدة سنوات ، وكان يرسل إلى خطابات حافلة بالإشارات إلى 'حلقات درس' شيخه ويلسون نايت . فلما وصلت إلى إنجلترا وحكى لي تفصيلاً عن 'الحلقات' عجبت لما أصابه في شيخوخته من 'دروشة' ،

ورجعت إلى كتبه التي كنت قرأتها في مصر فوجدت أن بعض الطبوعات الجديدة قد أصبحت تكتسى لوناً أشد حذراً واعتدالاً على عكس ما قال لي الجمال عن 'دروشته' ! وعندما عدت إليها من جديد استعداداً لكتابة هذه المقدمة ، وجدت أنها - كما يقول كيرمود في مقدمته لطبعة آردن للمسرحية - تشكل أساس التفسير الرمزي الديني ، وأن هذا التفسير يرتبط بمذهب الذي أصبح يقبل الخرافة في كتف 'الدروشة' ويررر 'سحر' بروسبيرو باعتباره 'العلم اللدني' المنسوب إلى أولياء الله الصالحين ، ويكاد يوازي بين 'عبادة سحره' وبين عبادة الهداية والتقوى !

وفرانك كيرمود - وهو من هو شهرةً ومكانة بين النقاد - يفسر سحر بروسبيرو في الإطار الذي وضعه ويلسون نايت ، بل وينص في مقدمته التي حلت في الطبعة التي اعتمدت عليها محل مقدمة لوس (Luce) على أن محور المسرحية أو أحد محاورها الأساسية هو المقابلة بين 'السحر' (بمعنى الحكمة المستلهمة من الملاك الأعلى) وبين الطبيعة بوحشيتها وفظافتها وقسوتها ! ومع إعجابي الشديد بفرانك كيرمود محققاً وأستاذاً ضليعاً في اللغة، أصيبتُ بخيبة أمل في ذلك الذي ذهب إليه ، وعكفت على استكناه معنى السحر والألفاظ المتعددة التي تطلق عليه بالانجليزية ، حتى أتبين جذور هذا الترابط بين النظرة الاستعمارية القديمة وبين هذه النظرة إلى السحر ، وكيف أثر ذلك في التفسيرات الحديثة للمسرحية .

ج - السحر :

إن شيكسبير يشير إلى القوة الخاصة التي يتمتع بها بروسبيرو باسم (Art) وهو المصطلح الذي أصبح يعني في عصرنا 'الفن' فقط ، أو الفن والأدب ، أو 'الأدب' وأصلها (Liberal Arts) وكانت تمثل في العصور الوسطى العلوم التي يدرسها 'الأحرار' وتتكون من شقين : شق أدنى وهو النحو والمنطق والبلاغة ، وشق أعلى وهو الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى ، وكان القدماء يطلقون لفظ 'الثلاثي' (trivium) على الشق الأدنى ، والرابعي (Quadrivium) على الشق الأعلى ، وقد

ظل هذا التقسيم معمولاً به حتى عصر النهضة ثم أصبح المصطلح يشير إلى دراسة الأدب والفلسفة واللغات والتاريخ إلى جانب مبادئ العلوم الطبيعية النظرية ، فاكتسب معنى العلوم النظرية للتفريق بينها وبين الدراسات العملية أو التطبيقية ، فما العلاقة بين (Art) هنا والتي تكتب دائماً بحرف كبير ، وكلمة (magic) وهما اللتان يستعملهما يروسبيرو في ٥١/٥٠ من الفصل الأخير (م١) ؟

.. By my so potent Art. But this rough magic

I here abjure;

... وبقوة سحري الجبار !

لكني أعلن أني أنهد هذا السحر القظ !

الملاحظ أنه يوازي بين الكلمتين ، إذ يصف فن السحر لديه بأنه سحر قظ ، ويشير إليه باسم الإشارة 'هذا' (this) أي إنه تولى تحديد طابع هذا السحر ، بعد أن حدد ما مكنه من إنجازه بفضل قوة هذا السحر الجبار / القظ في الأبيات السابقة على هذين البيتين إذ يقول مخاطباً 'المجنيات' (elves) إنه استعان بهن :

حتى عثمت ضياء الشمس بوقد الهاجرة هنا

ودعوت الريح العاصفة إلى الثورة

بل أنشبت الحرب الهادرة الهوجاء

ما بين البحر الأخضر وسماء خضراء القبة !

أضرمت النار بأيدي الرعد القاصف والمرعب

وفلقت بأسهم رب الأرياب البلوط الصلب -

أشجار تنسب له - رزلت الجبل الثابت

وفراعي اقتلعت أشجار صنوبر أو أشجار الارز من الجذر

وأمرت القبر بأن يوقظ من في القبر

فانفتح وأخرجهم ...

(ف ٥ - ١٢ - ٤١ / ٥٠)

الموازاة بين كلمتي (Art) و (magic) واضحة إذن، ولكن ما معنى الكلمة الأخيرة؟ إن أصولها الاشتقاقية تربطها بكلمة ماجوس (magus) أى المجوسى بالعربية ، وجمعها magi ، وكانت تطلق في العالم القديم بصورتها اليونانية (Magos) واللاتينية (magus) على فئة كهّان الفرس القدماء قبل أن يتطور معناها فيشمل من يمارسون السحر - أى sorcery (أى استخدام التعاويذ أو الرقى عادة في أغراض الشر) - فكان فن السحر يدعى (Magikos) باليونانية و (magicus) باللاتينية ، وكان التعبير في الأصل يوحى بفنون المجوس (باليونانية *magike techne*) أى فن سحر (المجوس) ثم حذف لفظ 'فن' وظلت الصفة في صورة اسم يعنى السحر وحسب .

وفرانك كيرمود يستخدم في الإشارة إلى بروسبيرو كلمة مهجورة في الانجليزية هي (mage) مما يقطع بأنه يدرك الأصل الاشتقاقي ، وأما سائر النقاد فيستخدمون أشباه المترادفات في الإشارة إلى هذه 'القوة الجبارة' التي يشملها لفظ 'السحر' العام (magic)، ويجعل بنا التفريق بينها هنا قبل مناقشة رأى كيرمود ، فالكلمة الأولى (sorcery) قد سبقت تعريفها وهي قريبة الصلة بالكلمة الثانية (necromancy) التي تحمل المعنى نفسه أو السحر الأسود (بعد أن تطورت في اللاتينية الوسطى إلى *nigromantia* والمعروف أن التحريف الصوتي الذي استبدل الجيم بالكاف هو الذي أوحى بلون السواد) وكان المعنى الأصلي لها مرتبطاً بصورتها الاشتقاقية أى التكهّن بالمستقبل عن طريق التخاطب مع الموتى ، لأن (necro) اليونانية تفيد ذلك (الميت أو الموتى) . والكلمة الثالثة هي (wizard) التي تطلق على الرجال والرابعة هي (witch) التي تطلق على الإناث ، وعمل هؤلاء يسمى (wizardry) و (witchcraft) على الترتيب وهو الزعم بالتمتع بقوى خارقة للطبيعة عن طريق التخاطب مع الشياطين أى الجنّ الشريرة !

ويجهد فرانك كيرمود نفسه في تأكيد 'اللون الأبيض' لسحر بروسبيرو ، ونسبته

إلى قوى الخير لا إلى قوى الشر ، فيصف سحر بروسير بأنه 'سحر مقدس' (holy magic) وسحر سيكوراكس بأنه 'سحر طبيعي' (natural magic) وهو بهذا يناقض المعنى الذى شاع فى عصر شيكسبير ، ولابد أنه كان يقصده بالتعبير الأخير ، ففى المعجم الجغرافى (Glossographia) الذى وضعه توماس بلاونت Blount عام ١٦٥٦ نجد تمييزاً واضحاً بين هذا التعبير الأخير وبين ما يقصده كيرمود به ، والتعريف مقتبس فى مقدمة لندلى ، نقلاً عما يسمى قاعدة بيانات المعاجم الإنجليزية الاولى ، على شبكة الإنترنت ، وها هى ترجمته الحرفية نقلاً عن لندلى :

السحر الطبيعي بصفة عامة هو الحكمة ، أو تأمل العلوم السماوية ، وينقسم إلى شقين ، الأول هو الطبيعي ، وهو مشروع ، وهو أساس كل علم طبيعي حقيقى ، وهو الحكمة الخبيثة فى الطبيعة ، وهى التى إن فقدت أصبح عقل الإنسان ومعرفته مرادفين للجهل . والثانى هو السحر الشيطاني ، الخرافى وغير المشروع ، والذي يسمى بالسحر الأسود ، وبه يكتسب الناس المعرفة بالاشياء بمعونة الجن الشريرة .

Magick Art (magia) in general, is wisdom or contemplation of heavenly Sciences, and is two fold; Natural, which is lawful, and is the ground of all true Physick, and the occult wisdom of nature, without which all mans Reason and Knowledge is Ignorance; The other is Diabolical, superstitious and unlawful, and is called Necromancy: whereby men attain to the knowledge of things by the assistance of evil spirits. (p. 45)

وقد فضلت الاتيان بهذا التعريف النادر بلفظه الاصلى بعد ترجمته حتى يتسنى للدارس أن يدرك المشكلات الكامنة فى التفسير الذى يحاوله كيرمود ، وربما لم يكن الخطأ خطأ ، بل خطأ النظرة النقدية إلى المسرحية ونجاهل اعتبار العاصفة مسرحية شعرية ، فالاتجاه النقدى الذى لا يأخذ فى اعتباره الطابع الشعرى للعمل ، وهو ما

ألححت عليه في بدايات هذه المقدمة بل يعاملها كما لو كانت دراما واقعية ، لا بد أن يصطدم بمشكلة السحر !

ولقد حاولت بعض القراءات النقدية الحديثة أن تربط بين السحر الأبيض والعا الطبيعي ، وأذكر أن انبهارى بكتاب منزل الدكتور دي الذي وضعه الكاتب اللوذعي بين أكرويد (Ackroyd) في مطلع التسعينيات (وهو مؤلف سيرة حياة ت. س. إليوت وسيرة حياة ديكنز إلخ) جعلني أقرأ المزيد عن الدكتور 'جون دي' (John Dee) العلاء الذي مارس السحر أو وُصف بممارسة السحر في عصر الملكة إليزابيث ، فوجدت كتاباً بعنوان الفلسفة الطبيعية عند جون دي : بين العلم والدين (١٩٨٨) وضعه باحث يدعى نيكولاس هـ. كلولي (Clullee) يرصد فيه تداخل التعريفات للسحر التي ورثها عنص النهضة من العصور الوسطى ، (ص ١٣٤) وقرأت تعريفاً آخر ورد في كتاب حديث يحد صاحبه واسمه آلن ديبوس (Allen Debus) فيه معنى 'السحر الطبيعي' قائلاً إنه فر جوهره 'النشاط الذي يتمثل في معرفة الأشياء الخبيثة وفن تحقيق العجائب' أي فر الإحاطة بمكونات الطبيعة وأسرارها الخفية وإنه كان يشغل موقعاً مشروعاً من بين طموحات النخبة المثقفة في ذلك العصر ، أي إنه كان يماثل ما أصبحنا نسميه 'العد الطبيعي' في أيامنا هذه . وأما الكتاب الذي اطلعت فيه على هذا التعريف فهو التفكير في الشياطين : فكرة السحر في مطلع العصر الحديث في أوروبا ، (١٩٩٧) ومؤلفه هو ستيفارت كلارك (clark) ، (الذي يقتطف التعريف المذكور ويورده في ص ٢١٦) ولذلك فإن الاتجاه الحديث في النقد هو اعتبار سحر بروسبيرو صورة رمزية (شعرية) للعد الطبيعي الذي اكتسبه بروسبيرو من الدرس في الكتب ، والميل إلى تفسير ما يفعله على المسرح أو ما يأتي به من 'عجائب' في صورة ممارسة طاقات روحية خاصة ، وجده علماء النفس أخيراً عند بعض الأشخاص ، مثل 'تنويم' ابنته ، و'تجميد' ذراع فرديناند، وإيهام اللوردات بأنهم يسمعون صوت الضمير الذي يلومهم ويحضهم على التوبة !

والواقع أن إنكار قوة سحر بروسبيرو ليس وليد النظرية النقدية الحديثة ، بل هو قديم قدم نشأة العلم الطبيعي الحديث في القرن السابع عشر ، فعندما أعاد جون درايدن

رويليام دافينانت صياغة مسرحية شيكسبير وأصدرها في عام ١٦٦٩ باسم الجزيرة المسحورة - كما سبق أن أشرت - كتبها في المقدمة استهلالاً (برولوج) يعرّيان فيه عن رفضهما لبناء المسرحية على فكرة السحر ويرران لجوء شيكسبير إليه قائلاً إنه "كان يكتب آنذاك وفقاً لمعتقدات الناس" - (انظر الجزيرة المسحورة المنشورة في كتاب من تحرير ساندرا كلارك بعنوان تطويع نصوص شيكسبير ، ١٩٩٧ ، ص ٨٨) وكانت صور الساحر المقدمة على المسرح تتفاوت من عصر إلى عصر ، ولكن الاتجاه العام الذي لاحظته من تتبع هذه الصور المتفاوتة كان يسير نحو 'تحريره' من صورة السحر التقليدية ، حتى انتهى الأمر إلى تقديمه في صورة تشبه صور علماء القرن العشرين (في عرض المسرحية ١٩٨٨ و ١٩٩٩) بل إن المخرج ليفيو شيولي (Liviù Ciulei) قدم بروسيرو في العرض الشهير في أمريكا (منيا بوليس) عام ١٩٨١ في صورة "عالم عبقرى حديث ... يمكن اعتباره نظيراً لابنشتاين" (كما تقول كريستين ديمكوفسكي (Dymkowski) في طبعتها للعاصفة عام ٢٠٠٠ - ص ٢٧ - في سلسلة إخراج شيكسبير الصادرة عن كيمبريدج) وقد يكون هذا التفسير وغيره قد نأثر بفيلم الخيال العلمي وعنوانه الكوكب المحترق الذي يقدم المسرحية في كوكب آخر هو الطائر - ٤ عام ١٩٥٦ ، ويقول لندلي تعليقاً على هذا الاتجاه إنه محمود بصفة عامة لأن طموح العلم الحديث إلى تفهم أسرار الكون يشبه "طموح الساحر الطبيعي في عصر النهضة ، وهو يواجه ردّ الفعل نفسه الذي يتراوح بين الانبهار به والخوف منه" (ص ٥٠ من المقدمة) .

ولكن السحر بهذا المعنى العلمي 'الجديد' لا يرتبط بالدلالة الدينية لما انتهى إليه بروسيرو من صفح وغفران عمن أساءوا إليه ، وبالدلالة الدينية للكثير من آيات الكتاب المقدس التي يشار إليها عرضاً في ثنايا المسرحية ! أي إن الربط بين الخصال والفعال البشرية التي تتفق مع ما أمر الدين به ويدعو له وبين ممارسة السحر ، بأي تعريف من تعاريفه السابقة ، ربط تعسفي ، ولا يفيد الإدراك الصحيح لطابع المسرحية الشعرى ، ويتعذر قبوله على المستوى الواقعي . صحيح أن علم الشياطين (demonology) كان مشبهاً بالفيم الدينية - كما يقول كلارك في الكتاب المشار إليه (التفكير مع الشياطين)

(ص ٤٣٧) ولكن الحدث لا يربط - كما يقول روبرت وست (West) في كتابه شيكسبير وأسرار الظواهر (١٩٦٨) (أي ظواهر الطبيعة) - "بين سحر بروسبيرو واستمعائه بالجن وبين الدين ربطاً صريحاً . . . بل يحافظ على الطابع العلماني والتجريبي لأحداث مسرحيته" (ص ٨٤) . ورغم اختلاف بعض النقاد المحدثين مع هذا الرأي ، ومن أهمهم ديورا شوجار (Shuger) في فصل ساهمت به في كتاب حديث عنوانه الدين والأدب والسياسة في إنجلترا بعد الإصلاح الديني ١٥٤٠ - ١٦٨٨ (١٩٩٦) ، وقد اطلعت على هذا الفصل وحده دون سائر فصول الكتاب ، فإن الربط بين القيم الدينية و'علم الشياطين' ربط لا يفيد المسرحية ، بل قد يفضّل القارئ ويدخله في مناهات لا لزوم لها .

وأما القيم الدينية المشار إليها فعلى رأسها كما سبق أن ذكرت قيمة الصفح والغفران ، إلى جانب قيمة الندم والتوبة ، وهذه القيمة الأخيرة لا تنأى إلا بمواجهة مع النفس وحسابها عما فعلت ، الأمر الذي يتطلب تذكر أفعال الإنسان ، ومن ثم تبرر الذاكرة باعتبارها عاملاً فعالاً في الحدث الدرامي ، وهو ما يهمنا هنا ، خصوصاً إزاء ما أؤكد، وألح عليه في هذه المقدمة من ضرورة اعتبار المسرحية دراما شعرية ، والذاكرة هي التي تحمل مع الخيال في تعاون وثيق على إبداع أعماق اللحظات الشعرية والدرامية في آن واحد !

د - التفسير الديني :

وليس 'التفسير الرمزي' للمسرحية - أي اعتبارها حدثاً رمزياً دينياً - من ابتداع العصر الحديث ، ولكنه قديم نسبياً ، وكيرمود يشير إليه في مقدمته ويرفضه ، ذاكراً كتابين لم استطع الحصول على أيهما هما عاصفة شيكسبير : تفسير رمزي (١٩٣٥) والفكرة اللازمية (١٩٣٦) والاول من تأليف أ. ب. واجنر (Wagner) والثاني من تأليف كوين سميث (Smith) ، وهو يذكر كتباً غيرهما ويشارك دون أن يدري في أمثال هذه التفسيرات حين يقول "اعتقد أن شيكسبير يقدم عرضاً لفكرتي السقوط والتكفير

عنه من خلال قصص مماثلة ، وإن لم تكن بحاجة إلى الاشتطاط عند البحث عن أصول لهذه القصص“ (ص ٨٣) . وأما رأس التمثيل الرمزي فهو ويلسون نايت ، بلا منازع ، وقد سبق لنا عرض آرائه ولا داعي للخوض فيها من جديد ، بل الأفضل أن نرصد كيف يستخدم شيكسبير قوة الذاكرة والنسيان في عمله الشعري الدرامى !

ما إن يبدأ المشهد الثانى من الفصل الأول (بعد مشهد العاصفة والظن بغرق السفينة) حتى تبدأ كلمات الذكرى والنسيان تلح على سمع القارئ أو المشاهد ، إذ يبدأ بروسبيرو قصته لابتته بسؤالها ”هل تذكرين ؟“ (٢٨) ويحجب السؤال بنفسه ”لا أظنك تذكرين“ (٤٠) وحين نقول ”بل أذكر“ (٤١) يقول لها ”فما الذى تذكرينه ؟ هل تذكرين ... حدثينى عما لا يزال عالقا بذاكرتك ا“ فنقول ”ما تحمله ذاكرتى بعيد غائم ا“ فيقول ”إن كنت تذكرين .. فاذكري“ وترد ”ذلك ما لا أذكره ا“ (٤١) - (٥٣) . وإذا كان قص البطل لما سبق من أحداث قبل رفع الستار مألوقا ، فإن هذا التكرار لثيمة التذكر وبالألفاظ مباشرة غير مألوف ، وهو غير موجه للمشاهد أو للقارئ بل هو أول خيط من خيوط الصورة الشعرية التى يستمر نسجها على امتداد النص كله ، وعندما ينتهى بروسبيرو من سرد القصة التى عاشت فى ذاكرته اثنتى عشرة سنة ، ندرك أثناءها كيف ظلت أحداثها حية نابضة فى نفسه ، وكيف تربط الماضى بالحاضر ، يجعل ابنته تنام ويستدعى أرييل - العفريت الذى يخدمه - ليلتقط خيط الثيمة المذكورة - ”دعنى أذكرك“ (٢٤٣) ”أرجوك تذكر“ (٢٤٧) ”وهل نسيت“ (٢٥٠) ”بل تنسى“ (٢٥٢) ”هل نسيت الساحرة“ (٢٥٦) ”بل نسيتها“ (٢٦٠) ”لابد أن أذكرك“ (٢٦٢) ”فانت تنسى“ (٢٦٣) - وهو تكرر يكفى كما قلت لربط الماضى بالحاضر حتى نتابع - نحن المشاهدون - أحداث المسرحية باعتبارها امتدادا لما حدث منذ اثنتى عشرة سنة ، فكأنما أحييت الذاكرة الماضى ودفعت به إلى خشبة المسرح ، وهو لا يعضى ويختفى حتى يتذكر ”رجال الخطيئة الثلاثة“ ما فعلوه ويعربوا عن الندم والتوبة ، وعندها فقط يقول بروسبيرو فى الفصل الخامس ”لا تزدد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان“ (١٩٩) وهذه هى المرة الأولى بل والوحيدة فى المسرحية التى يتحرر فيها بروسبيرو من ذاكرته ،

وسرعان ما يتبعها تحرره من سحره كما تقول مارجريتا دي جراتسيا (de Grazia) التي تقول في مقال لها بمجلة دراسات شيكسبيرية العدد ١٤ (١٩٨١) "إن معارضة بروسبيرو للسحر تعتبر بمثابة سجن له . . . إذ أبعدته عن غيره من البشر" (٢٦١) وها أنذا أضيف أن حبسه في طلب الثأر من عواقب انحباسه في ذاكرته على تلك الجزيرة المهجورة ، والتي لا نرى لها في المسرحية مستقبلاً يربطها بناهولي أو ميلانو (كما يناقض رأى أصحاب نظرية ما بعد الاستعمار ١) .

والواقع أنني أميل إلى قبول رأى دي جراتسيا ، وأدعم رأى بما جاء في خاتمة المسرحية التي يلقيها بروسبيرو مواجهاً الجمهور ، ويطلب منهم أن يعينوه "في كسر قيوده" ، وبالأخص بأن يسقى في الجزيرة الجرداء ، أي بأن "يُحَسَّ في هذا القفر" ، ويختتم الخاتمة نفسها بالأبيات التي تلخص ما أومن بأنه من محاور المسرحية حقاً ، أي إحساس بروسبيرو بأنه مخطئ مثل الآخرين (لنشدان الثأر ؟ لاستعمال السحر ؟) وبأنه كان حبيساً فتحرر نفسياً ويبقى التحرر مادياً أيضاً :

والباس خليق أن يختتم حياتي

إلا بصلاة ويخير دهاء !

فصلاتي تنفذ من أقطار الكون

إلى الرحمة كي تمحو كل ذنوب الخوباء !

وكما تبغون الغفران لكل الأنام لديكم

أبغى الصفح لالحق بالطفاء !

(٥/م / ١٥ - ٢٠)

أي إنه إنسان أولاً وأخيراً ، أحس بالظلم فسعى للانتقام من ظالميه ، واستعان بطاقات العلم التي سَخَّرَتْ له الطبيعة والطاقات النفسية التي مَكَّنَتْهُ من إخضاع الآخرين لسلطانه (على المستوى الواقعي) أو بالسحر الذي يمثل على المستوى الرمزي قوة الخيال الشعري ، التي يجسدها شيكسبير في أشكال نراها ونسمعها وإن كانت تنتمي لعالم

الخيال أو الخرافة ، حتى إذا وصل إلى لحظة التأثير همس له الهامس (أويل) إنه يشفق على ما آكل إليه أعداؤه ، فإذا به يتحول من رغبة الانتقام إلى سماحة الغفران ! وأكرر إننى أرى فى هذه القراءة مدخلاً يحافظ على طابع الدراما الشعرية بل ويبرزه ، فإن بروسبيرو لا يكتمل تحرره إلا بتخلّصه من الطاقات المذكورة (التي قلت إنها سخرت له كل شيء) فأصبح من جديد يشعر بأنه إنسان فإن ، إنسان ضعيف أزاء قوى الكون :

طاقاتى تقتصر الآن على ذاتى

ولذلك ما أوهى طاقاتى ! (الخاتمة ١ ، ٢)

ويعد أن يعدد لندلى أعداء بعض آيات الكتاب المقدس فى المسرحية ، مؤكداً أنها تشهد بوجود 'الدين' فى المسرحية ، يستترك العبارة قائلاً "ولكن هذا لا يعنى - وأكرر هنا أداة النفي كىؤكد أن هذا لا يعنى - أن العاصفة حدث رمزى دينى ، ولكنه يعنى أن علينا أن نذكر أن معالجتها للصورتين الدينتين للتوبة والغفران ، والسلطة وحدودها، معالجة يستند إليها عمل 'قضية فكرية' أخرى ، لا مناص من أخذها مأخذ الجد ، كشأن جميع القضايا والسياقات الأخرى" (ص ٥٢ - ٥٣) ويعنى لندلى بهذه القضية الفكرية 'قضية السلطة والقوة' ، (power and authority) كما يطلق عليها ، أو قضية 'علاقات السلطة' كما يطلق عليها غيره من النقاد ، وسوف أعرض لاحداث الآراء فى هذه القضية التى تتصل دون شك بقضية الدين ونظرية 'ما بعد الاستعمار' .

هـ - علاقات القوة :

قلت فى مطلع دراستى لوظيفة الموسيقى (فى هذه المقدمة) إن المسرحية ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر ، وهو القرن الذى شهد تحول اتجاه الفكر السياسى الانجليزى من سلطة الملك المطلقة (المستمدة من اعتباره ظل الله على الأرض) إلى سلطة البرلمان أو سلطة الشعب ، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد لسلطة الملك . وكان استناد الملك إلى 'أمر الله' فى حكمه للناس يعنى أن طاعته من طاعة الله ، فهى إذن طاعة محمودة ، وأن العصيان ذميم ، وفى هذا الإطار اتجه بعض النقاد إلى تفسير سلطة

بروسبيرو في المسرحية تفسيرا يقرب البطل من الملك ، فهو يأمر فيطاع ، وهو يعاقب أو يغفر ، سواء إذا اعتبرناه حاكما أو أبًا أو مالكًا للعبد الذي يخدمه (أو حتى مستحرمًا) . ومن الطبيعي لمن يتبنى وجهة النظر المذكورة أن يشعر بالهوة التي تفصل عالمنا عن عالم بروسبيرو ، وأن يحرمه 'التعاطف' الذي كان يتمتع به ولا شك أمام جمهور عصر شيكسبير .

ولكن هذه النظرة 'مضللة' (بكسر اللام) لأن بروسبيرو ليس حاكمًا ، وإلا فإين المحكومون ؟ يقول بعض النقاد إنهم كاليبان وآريل وميراندا ! ولكن كاليبان خادم يشغل موقع العبد ، أو عبد يقوم بعمل الخادم ، ولفظ (serve) يعنى أن يخدم أو يعبد أيهما شئت ، وآريل جنّي يسيطر عليه بروسبيرو بقوة سحره (على نحو ما نعرف في قصص الجن عبر العصور وفي كل اللغات) وهو مسدين لسيده بروسبيرو بتحريره من الحبس في الشجرة ، ويسدد دينه بأداء خدمات معينة يتال بعدها حرته ! وأما ميراندا فهي ابنة بروسبيرو ، وطاعة الأب أثناء الطفولة واجبة حتى يبلغ الطفل سن الرشد ، وهذا أيضًا لا علاقة له بسلطة الملك على الرعايا ، بل هو من تراث الإنسانية في كل زمان ومكان !

وأما علاقة بروسبيرو مع سائر شخصيات المسرحية فلا أثر فيها لعلاقات القوة أو 'علاقات السلطة' المذكورة ، فنحن نعلم أن أنطونيو قد خان أخاه وسلبه حكم الدوقية (أو المملكة) بسبب إهمال بروسبيرو نفسه ممارسة سلطاته ، واستغراقه في الدرس وطلب العلم أي بسبب انصرافه عن السلطة ! والصورة التي تقدمها المسرحية صورة خيانة للطبيعة ولروابط الأخوة ، أي للأسرة ، أكثر من كونها مؤامرة سياسية ! والأمر الذي يؤكد ذلك هو أننا إذا فحصنا أقوال بروسبيرو على امتداد المسرحية لم نجد فيها أي عبارات دينية من التي اعتدناها عند من يمارسون السلطة الملكية في المسرحيات التاريخية لشيكسبير ! ولا نستطيع أن نجد أي أصداء توحى 'بالحق الإلهي' للملوك ، حتى وقد وهبه الله - على المستوى الواقعي - قوة السحر التي مكنته من الظفر بأعدائه ! بل إن

شيكسبير ، كما قلتُ من قبل ، يجعل السحر وليد الدراسة والعلم ، لا قوة ربانية خارقة!

ولن أطيل في تحليل 'علاقات السلطة' في المسرحية ، بل إننا عندما نتأمل ما ينتهي إليه دث المسرحية من 'تحرير' أو 'تحرر' على كل المستويات (أي تحرير آرييل وعودته إلى الأجواء ، وتحرير المذنبين من ذنوبهم بالتوبة ، وتحرير بروسبيرو نفسه من طلب الثار باكتساب الطاقة على الغفران ، وتحرير كاليبان الذي يفترض جمهور النقاد أنه سوف يبقى في جزيرته بعد أن وعد سيده السابق 'بالتعقل' والسعى للصفح والعفو) وإن كان من المحتمل أن يعود مع الركب إلى إيطاليا ليعمل بخدمة بروسبيرو في المستقبل (1) أقول إننا عندما نتأمل هذه النهاية 'السعيدة' - خصوصاً بعد زواج فرديناند وميراندا - لن نجد أثراً من آثار السلطة التي قامر فتطاع 1 وحتى لو افترضنا أن علاقات السلطة كانت تحكم الأحداث في بدايتها ، فإن المسرحية تصهرها بإعادة كل فرد إلى ذاته ، لا إلى قوى خارجية ، وهو ما يمكن استشفافه من آخر بيت في آخر ما يقوله جوتزالو :

هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذريته حكاماً في نابولي ؟

فلنفرح فرحاً فوق الفرع العادي !

ولننقش بالذهب القصة في اعمدة لا تبلى !

في رحلة بحر واحدة ظفرت بالزرج كلارييل في تونس

وأخوها وجد عروساً من بعد التيه وفقدان النفس !

واسترجع دوقيته الدوق بروسبيرو في قفر جزيرتنا !

وجميعاً عدنا لذواتنا هت من زمانا 1 (ص/ ١٤ / ٢٠٥ - ٢١٢)

'العودة إلى الذات' يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى ، خصوصاً بسبب التعديل

الصياغى الطفيف فى الترجمة ، فالأصل يكرر الفعل 'رجد' (٢١٠ هنا) فى كل العبارات، ويحذفه أى يجعله مسترآ فى العبارتين الأخيرتين ، والعبارة الأخيرة تؤكد 'التيه' المادى (على الجزيرة) والمعنوى بسبب الاضطراب الذى نشأ نتيجة 'الانقلاب السلمى' وخيانة الأخ لأخيه ! وربما نستثنى من هذا كله 'أنطونيو' الذى لا يجد ذاته ، ولا يعترف بالضمير ، أو قل إنه لم يجد ذاته لأنه لم يعترف بالضمير ، ومع ذلك فقد حلل له البعض باعتباره الفرد الذى تمرد على السلطة ، واحتفل به الشاعر و. هـ. أودن (Auden) فى قصيدة البحر والمرأة .

و - التفسير الرمزي :

وهذا التفسير الرمزي الذى أقول به - استنادًا إلى النص الشعري نفسه - من التفاسير الحديثة التى كانت أحيانًا تشتط فى الاستدلال والاستنباط ، ولكنها مهمة ، فهى تمثل 'الوجه الآخر' للحدث الرمزي ، وفقًا للتمييز الذى وضعه نوتول (Nuttall) بين مفهومين للقصيدة الرمزية (أو الحدث الرمزي) الأول هو اعتباره فى مجمله رمزًا لحدث آخر يتسم فى جوهره بالواقعية ويعادل الحدث الرمزي فى الدلالة ، والثانى هو استقراء بعض عناصر الحدث التى ترمز فيما بينها أو تشكل 'عالمًا رمزيًا' يزيد من خصب الحدث الواقعى الذى نشهده ، وهذا الاستقراء هو الذى أعنيه بالاستدلال والاستنباط ، ولقد حاولت معالجة الحدث فى ضوء المفهومين اللذين قد يختلطان أو يتميزان . (انظر كتابه المهم "مفهومان للقصيدة الرمزية" ، ١٩٦٧) . ولابد قبل أن أعرض لهذا التفسير 'الاستنباطى' أن أقول إننا نعتد عليه كثيرًا فى تحليلنا للشعر ، باعتبار أن الشعر فن له حركته الرمزية الداخلية (symbolic action) التى تماثل القصة الرمزية (allegory) فى أبنيتها الخصبة الحاقلة بالدلالات ، والتى كانت تكتب شعرًا أيضًا على مر العصور ، والحدث الرمزي فى الدراما الشعرية لا يقتصر على 'الفعل المسرحى' (أو الحركة الدرامية) (dramatic action) الذى قد نشير إليه باسم الحدث الدرامى ، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات الرموز مفردة ومجموعة ، وهو ما تعرض له النقاد فى غير هذا الموضوع فأوقفوه حقه .

والتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الذي أريد عرضه يتصل بما عرضه في البداية عن بناء المسرحية ، في القسم الرابع من هذه المقدمة ، عن التكوينات الثنائية والثلاثية ، والمقابلات بينها على مستوى الأحداث ودلالاتها ، فإذا كانت الاتجاهات الحديثة لإخراج المسرحية تحاول إبراز المقابلات بين الثنائيات (والثلاثيات) بالحركة الجسدية على المسرح ، وبإستناد بعض الأدوار الرجالية للنساء (كما تقول ديمكوفسكي في المرجع المشار إليه آنفاً) تأكيداً للطابع الإنساني الذي يربط بعضها ببعض حتى في التقابل والتضاد ، فإن النص الشعري يميل إلى الإيحاء بما هو أبعد من الروابط الإنسانية ، كما يذهب إلى ذلك أصحاب التفسير الرمزي ، فقد يوحى بصور فلسفية وقد يغري بالتحليل النفسى (رمزياً) لاستشفاف مستويات أعمق للحركة الدرامية . ولتركز على الثنائى آريل وكالبيان اللذين تفازرت صورهما كثيراً من بعضهما البعض في العروض الحديثة للمسرحية ، ولننظر كيف يمكن تفسير دوريهما تفسيراً يميز بينهما حتى في الربط بينهما على مستوى آخر : إن آريل كائن من الهواء ("أنت هواء محض" ٢٠ / ١ / ٥) وهو مرتبط بالنار ، إذ يحكى في الفصل الأول (المشهد الثانى) كيف تبدى للملاحين "فى صورة لهب" (١٩٧) وتحديده الظهور "على رأس السارية" (١٩٩) يعنى أنه كان يمثل ما يسمى بضوء أو نار القديس إيلمو ، وهو الذى درج الكتاب على اعتباره "القديس الراعى" للملاحين ، وإيلمو هو الاسم المشهور للقديس إرازيموس (ت. عام ٣٠٣ م تقريباً) وأما ذلك الضوء أو النار فهو الوهج أو الشرارة التى يراها الملاحون فى الظلام نتيجة التقاء رأس السارية أو رأس برج الكنيسة بشحنة كهربائية فى الجو ، وهكذا فإن آريل يمثل عنصرين رغبين هما الهواء والنار معاً ، فى مقابل كالبيان "الأرضى" الذى يقول له بروسبيرو "يا طين ا" (أو يا تراب ا) (٣١٦ / ٢ / ١) وهو صاحب "ينابيع الماء العذب" (٣٣٩ / ٢ / ١) التى أرشد إليها بروسبيرو وابنته ، فهو يمثل عنصرى التراب والماء معاً ، بحيث يضم آريل وكالبيان فيما بينهما العناصر الأربعة جميعاً ، أى العناصر التى كان الناس فى عصر النهضة يعتقدون أن الدنيا تتكون منها .

ويقدم تُول فى الكتاب المشار إليه آنفاً رصداً لتاريخ النظرة الرمزية أو التفسير

الرمزى قائلاً إن إدراك هذه العلاقة في مطلع القرن التاسع عشر فتح الباب لتفسير رمزى للروح على أسس علم النفس السائد في القرن السابع عشر (ص ٢) وهو يتابع تطور هذه القراءات النقدية الرمزية حتى بواكير القرن العشرين . ولكن هذه القراءات قد فقدت انصهارها ولم تعد تحظى بالقبول والترحاب الذى تحظى به القراءات "المادية" والسياسية ، وهى قراءات تختلف اختلافاً بيناً ، ومع ذلك فقد صدر عام ١٩٨٥ كتاب ألفه مايكل ستريجلى (Strigley) بعنوان صور بعث الحياة : دراسة للعاصفة لشييكسبير فى إطار خلفيتها الثقافية ويرى فيه أن المسرحية حدث رمزى "يصور الحياة البشرية فى صورة تجولات خيميائية alchemical تتضمن الانحلال وبعث الحياة وفق الأفكار التى أشاعتها مدرسة پارسيلوس الطبية" (ص ١٩) والمعروف أن پارسيلوس المذكور (Parcelsus) (١٤٩٣ - ١٥٤١) كان عالماً فى الكيمياء ، واشتهر بأنه كان رائداً للاستفادة من المكتشفات الكيميائية (آنذاك) فى مجال الطب ، ولكثرة تنقله بين الجامعات الأوروبية (بسبب صعوبة تقبل مناهجه الجديدة) ذاع عنه (ربما من باب الافتراء) أنه كان أقرب إلى 'علم' الخيمياء (تحويل المعادن إلى ذهب) منه إلى علم الكيمياء ، ولعلنا نذكر أن اسحاق نيوتن العظيم نفسه قد افتتن بهذا العلم القديم وبذل فيه جهوداً جبارة (بلا طائل - بطبيعة الحال) والمهم هنا هو التحول أو التحولات التى يقول بها ستريجلى ، ويدلل عليها بصور شعرية كثيرة فى النص ، حتى إن القارئ ليشعر أحياناً بالإرهاق من مجرد تتبع حججه أو 'براهينه' - وإن كانت نظراته الرمزية لها وجاهاتها .

ولكن الرومانس - إذا قرأنا على هذا التصنيف للمسرحية - نوع أدبى يقبل فى جوهره التفسير الرمزى ، بل إن ثقافة عصر النهضة كانت مشبعة على كل مستوى وفى كل عمل أدبى (مهما كان نوعه) بالدلالات الرمزية ، وكما يقول لندلى فى مقدمته "من الصعب أن نتصور أن شيكسبير لم يكن يتوقع عندما أبدع شخصيتى آرريل وكالبيان أن تقبلا مثل هذا التفسير" (ص ٦٤) أما سبب معارضة النقد المعاصر لهذا التفسير وأشباهه ، فربما كان يرجع إلى أن كل تفسير رمزى ، كما يقول أنجوس فلتشر (Fletcher) فى كتابه "القصة الرمزية : نظرية إحدى الطرائق الرمزية" (١٩٦٤) يعتمد فى جوهره على

الشكل الهرمي للسلطة (المراتبية) ، لا بسبب استخدامه للصور التقليدية فحسب ، وهي التي تنظم في أنساق مقابلات وتوافقات ، بل أيضاً لأن كل شكل هرمي للسلطة يتضمن سلسلة من الأمرين والماثورين " (ص ٢٢ - ٢٣) ولن أفيض في هذه القضية فقد تعددت تفسيرات أرييل وكالبيان التي تؤكد صحة ما ذهب إليه فلتشر ، بل وتفسر لنا كثرة ما كتب عن 'علاقات السلطة' في المسرحية امتداداً إلى أمثال هذه التفسيرات الرمزية ، وإن كان يجب أن نترقب عند التفسير الذي اكتسب قوة في القرن العشرين بسبب نشأة التحليل النفسي وذيوعه .

الا نستطيع من هذه الزاوية أن نعتبر أرييل وكالبيان رمزين يكمل بعضهما البعض أو قل متكاملين ؟ معنى هذا أنهما يمثلان جانبين من شخصية بروسبيرو أكثر مما يمثلان شخصين منفردين على المستوى الواقعي ! لقد سبق أن أشرت إلى إمكان اعتبار أرييل رمزاً لطاقة الخيال في ذهن بروسبيرو ، أي الطاقة التي تنفذ وتجسد الأفكار التي تدور بذهن بروسبيرو - وهو يقول بما يوحي بذلك "أنا رهن فكرك ا" (١٦٥/١/٤) وهو يجعل الحياة تدب في أي تصورات يتكرها ذهن بروسبيرو ، بمعنى أنها تصبح مرئية وملحوسة !

وأما كالبيان فما أيسر أن نقرنه بالأنا السفلى أو 'الليبيدو' أو ما كان يسمى في الانجليزية 'id' ، فهي تفسر أحياناً بالغريزة الحيوانية وأحياناً بالطاقة النفسية المنبعثة منها (في التحليل النفسي) أو قل إنه يمثل العاطفة المشبوبة الجائحة والجسد المتمرد - وهما ما يحاول بروسبيرو أن يتغلب عليه بل ويلغيه باستغرافه في الدرس والتأمل للكون . وقد شهد القرن العشرون محاولات ناجحة لتقليم هذه الرؤية الرمزية ، أهمها - إبداعاً - قصيدة البحر والمرأة للشاعر أودن التي سبق الإشارة إليها ، وقبله الكوكب المحرم الذي سبق الإشارة إليه أيضاً .

وقد تطرق التحليل النفسي أيضاً للعلاقة الرمزية بين الأب وابنته باعتبارها علاقة أسرية ، والأسرة في العصر الاليزابيثي كانت ذات قداسة خاصة ، ربما كانت مستوحاة من الصورة الدينية المعروفة ، أو كانت ذات دلالة أعمق على المستوى الإنساني ، كما

تقول روث نيفو (Nevo) في كتابها لغة شيكسبير الأخرى (١٩٨٧) فهي تقول إنه لا بد من "إنقاذ" الوالد وابنته من هذا الوهم الرائع ،

بل أجمل الأوهام جميعًا ، وهو أن يعيش الوالد وابنته ، وحدهما معًا ، دون منافس يدعو للتحدي ، ودون تمرد يهددهما ، ودون فوران جنسى يدمر استمتاعهما بالظهور بالجمال ، والطاعة ، والحب ، ومراعاة بعضهما البعض . . . وما ذاك إلا وهم من نسج التمني ، مثل وهم الملك لير الذى يتمنى أن يغنى مثل طائر حبيس فى قفص مع كورديليا داخل السجن ، أو قل إنه وهم أى أب أو أم . (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

والمقارنة التى تعقدها مع مسرحية الملك لير مقارنة تصب مباشرة فى التفسير الرمزي لهذه العلاقة من وجهة نظر التحليل النفسى ، فتصوير الحرية فى صورة سجن من المفارقات التى تنطبق على جزيرة بروسبيرو أيضًا - فهي مكان رُفِعَ إلى مكانة الجنة ، وإن كان القرار منه محتملًا !

ز - التحليل النفسى :

ويقول دعاة التحليل النفسى - ومن بينهم نقاد ومخرجون - إن على بروسبيرو أن يتخلى عن ابنته لمن يتزوجها ، وعليه من ثم أن يعترف بأن لها حياة جنسية ، وهم يفسرون من هذا المنظور معاملته القاسية لفرديناند ، كأنما يرى فيه - على مستوى اللاوعى - منافسًا جاء يستزع ابنته ! فهو يجمّد حركة سيفه فى الفصل الأول ، ويصر على العفة الكاملة قبل الزفاف فى الفصل الرابع ، ويفرض عليه عقوبة حمل الاختساب ، كأنما يراى فى اللاوعى بينه وبين كاليبان الذى حاول المساس بتلك العفة ، كما يقول دافيد ساندلسون (Sandelson) فى دراسة له وردت فى كتاب بعنوان تمثيل شيكسبير : مقالات جديدة فى التحليل النفسى (١٩٨٠) من تحرير مرى م. شوارتز (Shwartz) وكوبيليا كان (Kahn) ، (ص ٣٣ - ٥٣) . وهو لا يسمح لفرديناند بالظفر بميراندا إلا بعد "تهذيبه" عن طريق العاصف (الذى غابت عنه فينوس ربة الحب) ونلمح فى النص

إبحاءً بأن 'خسارة' الوالد بفقد ابنته توازي حزنه لفقد آريل ، وهو يغادره في الجزيرة ، مثلما يترك ابنته تعود إلى نابولي ويذهب هو إلى ميلانو ! وقد ذهبت مخرجة للنص تدعى نائسى ميكلار (Meckler) إلى تجسيد هذا التوازي على المسرح بإسناد دور آريل إلى فتاة في العرض الذي قدمته فرقة الخبرة المشتركة عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧ ، وقالت في 'برنامج العرض' (الذي نسميه 'البامفلت' في مصر) إن ميراندا هي العامل الحفاز (catalyst) في القصة ، فلو كان من الممكن أن تظل طفلة إلى الأبد ، وفي جسد طفلة ، لما كان هبوب العاصفة لازماً !

والحديث عن التحليل النفسي - منهج اقتصاص الإشارات اللفظية والحركية للاستدلال على ما يمكن أن يكون وراءها من دوافع لا واعية و'عقد' نفسية نتيجة الكبت وما إلى ذلك ، وهو المنهج الذي يرتبط باسم سيجموند فرويد ، عالم النفس الذي ابتدع المنهج وتسميته - حديث يطول ، وهو مليء بالتناقضات كشأن كل منهج تفسيري يقتصر الإشارات ولو كانت عابرة أو غامضة ليقوم عليها صرحاً رمزياً تأويلياً يستخدم فيه لغة العلم ، إذ إن ساندلسون المشار إليه يعود بعد زعم المواراة بين فريدياند وبين كاليبان في خيال فروسييرو فيزعم المواراة بين فروسييرو وفريدياند في خياله أيضاً ! بل إنه يرجع إلى المواراة الأخيرة جانباً من "التوافق العميق الذي يميز العاصفة" (ص ٤٧) وتقول جانيت أدلمان (Adelman) في كتاب لها بعنوان خنق الأمهات (١٩٩٢) إنها تأسف لتصوير شيكبير لتلك السلطة الأبوية تصويراً مفرغاً (وهو النقد المجهود من جانب دعاة مذهب النقد النسوي) مؤكدة أن فروسييرو يقتصب لنفسه دور الأم حين "يخرج" آريل من "رحم" الشجرة ، فكانما قد أخرجه من رحمته هو ، أي كأنما ولدته بنفسه ! (ص ٢٣٧) .

ج - النقد النسوي:

عرض الكثير من النقاد لتهميش أدوار المرأة في المسرحية ، إذ لا ذكر لزوجات فروسييرو ، ولا اهتمام بكلارييل التي تزوجت ملك تونس الإفريقي رغم أنها ، وأما

تصوير ميراندا فهو الذى أثار عداوة دعاة النقد النسوى إثارة عارمة ، إذ ترى ناقدات كثيرات أنها سلبية مطيعة توافق على ما يفرضه عليها والدعا من "صون لعفافها" ولا تعترض على أن تكون قطعة شطرنج "تبادلها الأيدي" في المفاوضات السياسية بين الرجال ، بقبولها الزواج الذى يضمن توريث السلطة للرجال (وهو ما يتعرض للتهديد في نظرهن من جانب كاليبان) . بل إن أحدهن وتدعى لورى جيريل لاينجر (Leininger) تختتم دراستها التى تهاجم فيها المسرحية هجوماً صارخاً ، وتواري فيها بين كاليبان وبين ميراندا المعهورة ، بأن تكتب خاتمة للمسرحية نقولها ميراندا وفى ذيلها ما يلى :

لا بد إذن من وضع يدي فى يد كاليبان

بل كل ضحايا الاستغلال وقهر الإنسان

حتى تشابك أيدينا فى يد كاليبان !

وهى الخاتمة التى يجب فى رأيها أن تحل محل خاتمة بروسبيرو التى لا تشير إطلاقاً إلى ميراندا بل تنصب على مشكلة "السلطة" عند بروسبيرو - التى تمثل فى رأيها سلطة الرجل "العاصب" ! (انظر مقالها بعنوان "شرك ميراندا : التحصب الجنسى والعنصرى فى مسرحية العاصفة لشيكسبير" فى كتاب بعنوان دور المرأة (١٩٨٠) حررته كارولين لينز (Lenz) وآخريات (٢٨٥ - ٢٩٤) . كما اتجهت إحدى الناقدات واسمها كيت شدجزوى (Chedgzoy) إلى افتراض خضوع كاليبان لسلطة الاستعمار فأقامت توازياً جديداً بين ميراندا وكاليبان قائلاً إن ميراندا تعتمد القوة من أبها المستعمر لموازنة ضعفها الأثوى ، وكاليبان يعتمد القوة من رجولته لموازنة ضعفه فى ظل الاستعمار ! (انظر كتابها أطقال شيكسبير الأغراب (ص ٩٩) وانظر ككتاب لورا أ. دونالدسون (Donaldson) "تحرير المذاهب النسوية من الاستعمار" (١٩٩٢) حيث تستخدم تعبير "عقلة ميراندا" فى فحص صورة ميراندا "المركبة" التى أشارت إليها شدجزوى) .

ولكن النقد النسوى على هذا المثال قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان من المشروع

أن يقيم الناقد نظريته لعمل أدبي على أساس القسم أو الأيديولوجيات السائدة في عصره، وهو ما نفعله آن طومسون (Thompson) في دراسة لها عن العاصفة في كتاب النقد النسوي: النظرية والتطبيق (١٩٩١) من تحرير سوزان سيلرز (Sellers) إذ تنعى عليها 'الخنوع' والاستسلام لوالدها وإن كان ذلك يتخذ صورة 'الطاعة' التقليدية (ص ٥٤). وبيدكرنا لتدلي في مقدمته بأن ما يوصف بالانصياع ظاهري فحسب، فميراندا تثبت استقلالها حين تدفعها عاطفة الحب، فتعارض والدها، قائلاً إنها هنا تشبه هيرميا في حلم ليلة صيف، وهي "تؤكد معارضتها له في ف٣/م١ حيث تقوض تمامًا محاولة أبيها للسيطرة عليها بأن تتزوج الرجل الذي تظن أنه يعترض عليه، إذ إن ما يحدث في الواقع هو زواج سرى وإن كان صحيحاً شرعاً في هذا المشهد" (ص ٧٢ من المقدمة).

ويشرح لتدلي ذلك في حاشيته على الحوار التالي:

ميراندا: أنت زوجي إذن؟

فرديناند: نعم! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر!

هاك يدي!

ميراندا: وهالك يدي أيضاً! وقد وضعت قلبي فيها! الآن وداعاً!

(ف٣/م١/٨٧ - ١٩٠)

فيقول إن شروط الزواج الملزم قانوناً في إنجلترا في ذلك الوقت كانت تختلف عن أيامنا هذه، "إذ يقول مارتن إنجرام Martin Ingram ما يلي 'لم يكن الشرط الأساسي والجوهري لرباط الزوجية الملزم قانوناً يتمثل في الاحتفال الرسمي بالزفاف في الكنيسة، بل يقتصر على عقد (contract) يسمى باللغة الشائعة 'عقد العرس' (spousals) أو التثبيت (making sure) أو ضم الأيدي (hand fasting) وهو الذي يجعل الرجل والمرأة زوجاً وروجة حين يشيران إلى ذلك بكلمات في الزمن الحاضر (per verba de praesenti)' (من كتاب - Church courts, sex and Marriage in England, 1570

1640 - الصادر عام ١٩٨٧ ، الصفحات ٩٠ - ٩٢). ويستمر لندلى في حاشيته قائلاً : "وقد فعل هذا فرديناند وميراندا (السطر ٨٥ وما بعده) وقد بُذلت جهود جبارة في القرنين السادس عشر والسابع عشر لفرض الاحتفال بالزواج في الكنيسة والحصول على موافقة الوالدين ، ولكن أمثال العقود المذكورة كانت لا تزال تعتبر ملزمة ، رغم المعارضين عليها ، وكثيراً ما أدت إلى اتمام دخول الزوج بزوجته قبل أى احتفال علنى بالزفاف . علينا إذن أن ننظر إلى قلق بروسبيرو وحرصه على ضرورة معارضة العروسين لضبط النفس (ف٤ / م١ / ١٥ - ٢٣ ، ٥١ - ٥٤) في هذا السياق ، إذ كان يُعرف من مشاهدة ذلك اللقاء خلصة أن الزواج قد تم فعلاً". (ص ١٦٢ من طبعة المرحية) .

وقد ترجمت هذه الحاشية كلها في هذه المقدمة بدلاً من تلخيصها لأنها ذات دلالة جوهرية لمعنى الحدث ، حتى على المستوى الواقعي ، وبعيداً عن تفسيرات المفسرين ، وإن كان ينبغي علينا ألا نبالغ في مدى تمرد ميراندا على والدها ، فلا بد أنها تشرت ثقافة عصرها (التي علمها والدها لها - وأقرها جمهور المسرحية في عصر شيكسبير) بشأن قيمة العفة ، فهي تقول لفرديناند "أقسم بعفتي / جوهره صدائي" (ف٣ / م١ / ٥٤ - ٥٥) فهكذا كانت تقاليد العصر ، وإن وجدتها نصيرات النقد النسوي 'متخلفة' ! ولكن نصيرات النقد النسوي لا يعترضن على أقوال ميراندا نفسها بقدر ما يعترضن على ما يريته من "تحكم بروسبيرو في الحياة الجنسية لميراندا قبل تسليمها إلى فرديناند" - على حد تعبير آن طومسون في الكتاب المشار إليه آنفاً ص ٥٠ ، وقد رد أحد النقاد على هذه الناقلة فقال إن هذه وجهة نظر منحازة ، حتى إذا أحسنّا تقديرها ، إذ إن بروسبيرو يدافع عن ابنته ويتقنها من محاولة اغتصاب ، ويحاول أن يضمن أن الرجل الذي تقع في غرامه يتمتع بمكانة لائقة وخلق كريم ، وهي طموحات معتادة في الآباء ! ولعلنا لا ننسى أن بروسبيرو لا يحاول كبت ميول ميراندا الجسدية في مقدمته للماصك بل ميول فرديناند ، ويقول أحد النقاد إنه بذلك يعارض ازدواجية المعايير في عصره وهي التي

كانت تعلو من شأن عفة المرأة إلى أقصى حد وتستهان كثيراً في موقف الرجل ، فكأنما
يشير بما قاله جون دَنّ (Donne) الشاعر في إحدى مواعظه الشهيرة !

ويضيف لندلى في مقدمته إلى هذه الأقوال أو 'التراشقات' بين دعاة النقد النسوي
ومن يهتمون بالمغالاة ، رأيا آراء جديراً بالتلخيص هنا ، فهو يقول إن ميراندا لا يمكن
اتهامها بعدم الوعى برغباتها الجسدية ، فإن رد فريدناند على پروميرو في ف٤ / م١ /
٥٤ - ٥٥ :

إن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبي وتخفف من وقلة كبدي

ودلالة التصوير في رقصات رجال الحصاد مع الحوريات ، تنفق - فيما يبدو - مع
افتراض ذلك العصر أن حرارة قلب المرأة لا تسولد تلقائياً بل يشعلها زوجها ، ورغم أن
ميراندا تقل صراحة عن جوليت في التعبير عن شوقها إلى زوجها (انظر روميو وجوليت
ف٣ / م٢ / ١) فإن ميراندا تعي تماماً ما تقول إنها 'ترغب في منحة' وأن عدم حصولها
عليه 'يقتلها' (ف٣ / م١ / ٧٧-٧٨) وهي لا تتظر أن يشعل زوجها (أو خطيبها) نار
الحب أو الرغبة ، بل تأخذ بزمام الحدث في ذلك المشهد قائلة "إننى روجتلك إن أردت
الزواج منى" ! ويختم لندلى عرض وجهة نظره قائلاً "وعلى هذا الأساس إذن ، فمن
الممكن أن نقول إن المسرحية تصور ميراندا في صورة أكثر استقلالاً مما يسمح به دعاة
النقد النسوي" (ص ٧٣ من المقدمة) . ونحن لا شك نذكر ما قاله كولريديج عن بناء
هذا المشهد ، وقد سبق لنا إيراد مقتطف من حديثه عن 'البناء العضوي' (أو الحيوي) في
المسرحية ، ونضيف هنا أنه يعتبر المشهد تحفة رائعة بسبب إشراق عصيان ميراندا لأبيها
لاول مرة ! (المراجع السابق ص ٢٢٧) مضيفاً أنه مشهد مصور بحذق بالغ ونقاء
خلاب!



لغة الشعر والمسرح :

وانتقل في الختام - خشية أن تطول "المقدمة" إلى أبعد مما قدرتُ لها - إلى مشكلة تتصل بهذه الترجمة العربية نفسها ، وكيف تصدبت لهذا النص القصير نسبياً ، والذي يتميز 'بالضغط' (condensation) الذي تزهر به لغة الشعر ، ويندرج 'الصور الشعرية' التقليدية ، واعتماد الحوار على الأبنية 'الحيوية' للشخصيات لا على التتابع المنطقي للأفكار وكل ذلك (وإن كان معروفاً في العربية الفصحى) غير مألوف في فنون اللغة العربية الحديثة ، ولأبدأ بإيضاح ما ذكرته في مطلع المقدمة عن التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافراً يصعب تفكيكه : إن البناء المسرحي هنا يأخذ من الشعر هيكل الاستعارة العام ، وهو الهيكل الذي يتبدى لنا - كما سبق أن أوضحت - في الحدث الأساسي وعلاقة بروسبيرو بمن حوله ، ويتجلى في رمضات الصور المتفرقة التي تمثل بناءً داخلياً (نفسياً) يتطور مع تطور الحدث إلى ذروة درامية ، ومثلما يأخذ المسرح من الشعر هيكل الاستعارة العام ، يأخذ الشعر من المسرح ملامح الصراع الدائر بين 'قوى' الفعل المسرحي ، فينزع أحياناً إلى الانتظام بالتزام الوزن والقافية في الأغاني مثلاً ، ليبور لحظات التوافق الظاهري المستمد من غلبة الموسيقى ، ولكنه يميل في سائر العمل إلى التمرد على الانتظام ، فتخرج سطور كثيرة في إيقاع يقارب إيقاع النثر ، بل ويتحول إلى نثر صريح في عدة مشاهد ، اعتماداً على 'الأبنية الحيوية' للشخصيات في اللحظات الدرامية المختلفة ، أي على الحركة النفسية الداخلية لا على حركة الأفكار ! فإذا بالصور الشعرية السليمة وقد أسهمت في تلك الحركة الداخلية ، وهو ما يغفله منهج كارول لاين سبيرجون (Spurgeon) الإحصائي ، وتشير إليه روزموند تيو (Tuve) في دراستها للصور الإليزابيثية والميتافيزيقية .

خذ مثلاً إيقاع النظم العرسل (غير المعقفي) في بعض المشاهد (أي بخلاف الأغاني المنظومة المعقفة والمشاهد الثرية) . إن فرائك كيرمود يقول محققاً إن هذا الإيقاع خافت لا

نكاد نستشعره ، كأنه وهم لا تكاد تدركه الأذن في تدفق الأفكار ، (وهو يستخدم كلمتي faint و ghostly في وصفه) مثل الصور التي يجرفها تيار الحدث (ص ٧٩ من المقدمة). ولكن شيكسبير يستند هنا ، بدلاً من الصور الممتدة (extended) التي اشتهر بها ، على الطباق والتكرار ، فيقدم لنا في حديث فرديناند مثلاً في مطلع الفصل الثالث سلسلة من المقابلات التي تجسد المفارقة التي تتميز بها هذه المرحلة من مراحل الحدث: متعة / ألم ، تافه / شريف ، جليل / صغير ، حياة / موت ، جهد / لذة ، رقة / قسوة ... إلخ . وهي سلسلة تربط استعارياً (أو رمزياً) هذا 'الشريف' (ابن الملك) 'بالوضيع' - كاليبان ، العبد الذي يخدم سيده بإحضار الحطب لإشعال النار مثل فرديناند ! وهذا الربط الدفين يوازي ربطاً آخر يتكشف لنا في غضون المشهد ، وهو كيف استطاع ذهن فرديناند تحويل 'عبودية نقل الحطب' (سطر ٦٢) (wooden slavery) التي يمثلها ما يقوم به في خدمة (service) بروسيرو إلى 'عبادة' (service) للحبيبة التي قال إنها 'ربة' من ربات الجزيرة ! والتورية في الكلمة الانجليزية غير مباشرة بمعنى أنه لا يفصح عنها في عبارة مباشرة بل هي مضمرة في معنى الحدث الذي يكشف عنه حديثه كله ! أي إننا نشهد مفارقة لا على مستوى الصورة الشعرية المفردة ، بل على مستوى حدث كامل أدى إلى توازي الأضداد ، ويزوِّج عاطفة تبرر هذا التوازي وتجعله مستساغاً !

ولن أتوسع في تحليل بناء هذا المشهد القصير ، ولكنني أود أن أوضح فحسب أن ضغط البناء هنا يشبه ضغط لغة الشعر ، فالبدائيات التي تراعى ما يسمى 'باللغة الرسمية' تتوقف فجأة حين تفاجئ ميراندا حبيبها بسؤالها المباشر :

فرديناند : ... في اللحظة التي شاعدتك فيها أول مرة

طار قلبي إليك ، شوقاً لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدني ! ومن أجلك أصبحت حملاً صبوراً للحطب !

(ف ٣ / ١٢ / ٦٤ - ٦٧)

ميراندا : هل تحبني ؟

وبعد حوار يراعى ما أشرت إليه باسم 'اللغة الرسمية' المعهودة في حوارات العشاق، تفاجئ ميراندا حبيبها من جديد بعبارة تفاجئنا أيضاً "إننى زوجتك إن أردت الزواج" (سطر ٨٢) وتتبعها بنشأبك الأيلدى الذى يتم به 'عقد' القران، كما أوضحت ذلك فى الفقرة المترجمة عن لندلى آفقا، وتكرر له أنها على استعداد، إذا رفض الزوج منها، لقضاء عمرها خادمة له/ أمة له - أى إنها تكرر صورة عبودية الحب باستخدام التورية فى الكلمة الإنجليزية (serve)، بعد أن وازى هو بين المعنيين فى الحوار المقطف هنا باستخدام كلمة (service) فى السطر ٦٥ وكلمة (enslave) فى السطر ١٦٦.

وأنا مدين بهذا الرأى إلى كتاب شيكسبير وطبيعة المرأة الذى كتبه جوديث دوزنير (Dusinberre) عام ١٩٧٥ وأرد أن أختم هذا العرض لهذا المشهد القصير باقتطاف عبارة لها تقول فيها إن "شيكسبير يستخدم صورة العبادة المتبادلة للكشف عن طبيعة الحب ، لا ليكشف عن تصورات مسبقة عن طبيعة المرأة ، كشأن عبادة الرجل" (ص ١٥٧) ومن الطبيعى ألا يلقى هذا الكتاب إلا الهجوم من جانب دعاة النقد النسوى، وإن كان يتبنى فى الواقع وجهة نظر النقد النسوى 'المعتدل' أو الهادئ فى مراحله الأولى، قبل المغالاة والتشدد ا

هذا المشهد وأمثاله إذن من المشاهد التى لا يلعب النظم اللفظى فيها دوراً كبيراً ، بل يأخذ من الشعر ما سبق أن أسميته ضغوط التعبير وهيكل الاستعارة العام الذى يكشف عنه الحدث ، ومن الطبيعى - والحال هكذا - ألا أضحي بدقة التعبير المضغوط نشدائاً لإيقاع النظم فى الترجمة العربية ، بل وجدت فى دقة الصياغة التى تحاكي ما يرمى إليه الأصل ما يكفى لإبراز خصائص الدراما الشعرية .

وأما استخدام النظم باعتباره العنصر الاساسى للشعر فى عدد كبير من المواقف ، وفى الأغاني المحفزة ، دون التفات مماثل إلى ضغوط التعبير وسائر مظاهر الشعر المعروفة، فلقد جاريته فى الترجمة العربية بالنظم العقفى ، فأما الأغاني فوضعتها فى صورتها الأصلية ، فى شعر عمودى إن كان الأصل عمودياً ، وفى سطور متفارقة الطول

إن كان الأصل كذلك ، وأما 'القطع' الأخرى التي يلعب فيها النظم دوراً كبيراً (حتى دون قافية) ، مثل مشهد الماصك في الفصل الرابع ، أو مناجاة بروسبيرو للجنّيات في الفصل الخامس وما يتلوها من استدعاء الموسيقى حتى تعيد 'المذهولين' إلى صوابهم ، فقد ترجمته بالشعر المرسل ، لأن ترجمة الشعر في نظري لا تقتصر على تقديم المعنى دون الشكل ، فإذا كان الشكل يقوم على النظم (لا على الضغط والدقة) كان لابد من النظم !

وختاماً لهذا العرض للقراءات الحديثة لنص شيكسبير ، أحيل القارئ إلى كتاب اعتبره من أوفى ما كتب في الموضوع وعنوانه : حُرّيات جديدة : النظرية [النقدية الحديثة] والأدب الإنجليزي في عصر النهضة (١٩٩٢) ومؤلفه يدعى توم هيلي (Healy) ، ويبين فيه أن علاقتنا بشيكسبير مثل علاقتنا بأي نص أدبي قديم من المحكوم "أن تشكل من خلال التشابك المعقد بين الماضي والحاضر ، فالحظات استبدال أو تلقى النص لا تقل أهمية عن لحظات إبداعه أو إنتاجه" (ص ١١) أي إننا لم نعد نقنع بما يزعمه أصحاب المدرسة الشكلية بأن النص الأدبي عالم قائم برأيه خارج اللحظة التاريخية ، وبأنه ذو نفوذ 'لا رمي' لأنه يجسد حقائق إنسانية 'لا رمية' ، بل لقد سقط الاستناد إلى التاريخ في ذاته (أي حقائق التاريخ 'الموضوعي' لو استطعنا تحديدها بأي قدر من الدقة !) باعتباره العامل الذي يضمن التوصل إلى ما كان يسمى بالمعنى الأصلي أو الحقيقي (authentic) . . سقط التاريخ بهذه الصفة ، مثلما سقطت الثوابت النقدية القديمة وحلت محلها نظريات نسبية تجعلنا نزداد وعياً بتدخل 'افتراضاتنا' التي تحكمها ثقافتنا في أي تفسير للنص ، بل لقد وصل الأمر ببعض النقاد الذين بالغوا في أهمية 'لحظات التلقى' (المشار إليها) إلى الزعم بإنكار 'وجود النص في ذاته' بل أبدلوه بسلسلة من 'صور النص' التي تتغير على امتداد التاريخ !

ويقول هيلي أيضاً إنه من الطبيعي أن نجد "أن انغماسنا في الحاضر هو الذي يملئ اهتمامنا بالماضي" (ص ١٠) على نحو ما رأينا من قراءات في إطار 'ما بعد الاستعمار' ، وعلاقات القوة أو السلطة ، والتحليل النفسي ، والنقد النسوي ، والتفسيرات الرمزية

وغيرها مما خصصت له الجانب الأكبر من هذه المقدمة ، ولكن هذا لا يعنى إسقاط التاريخ تماماً ، بمعنى اختبار صحة ما يُفترض عن القرن السابع عشر فى ضوء النص القائم بين أيدينا ، ولا يعنى أن النص عاجز عن ممارسة قدر من 'النقوذ' أو 'السلطة' (١) -- وهو ما ينكره أصحاب النظرية (أى نظريات النقد الحديثة - بحيث يمكنه أن يحدد لنا مدى اتفاق بعض السياقات التى يضعها المحدثون له معه أو افتراقها عنه .

ويقول لندلى فى مقدمته "إذا كانت إزالة الحواجز بين النصوص المختلفة قد أثمرت فى السنوات الأخيرة شعاراً يانعة ووافرة ، فأثّرت تفهماً للتشكيل الثقافى ، فإن الخطر الملازم لهذه الإزالة هو تصور الألفى أن أى شجيرة دب "أ" (ص ٨٢) أى إن نشدان القراءة الثقافية وحدها للنصوص قد يوقعنا فى أوهام أو تصورات خاطئة ، ويضيف قائلاً: "وهكذا أيضاً فإن الكثير من القراءات الحديثة العهد للمرحية ، على الرغم من إعلانها استحالة تحديد معنى العمل ، تقدم على تحديد معناه بصورة قاطعة بل تتميز بانحياز واضح فى القراءة التى تقدمها" (نفس المرجع والصفحة) .

ونقول آن بارتون (Barton) فى مقدمة طبعتها للمسرحية عام ١٩٦٨ إن العاصفة مسرحية "كريمة كرمًا لا حدود له ! إذ سوف تسمح بأى تفسير - تقريباً - أو بأى 'مجموعة' من المعانى التى نفرضها عليها ! بل إنها سوف تجعل هذه المعانى تطمح وتتوهج أ" (ص ٢٢) ولا شك أن المسرحية تشير إلى نطاق واسع من القضايا و'اللغات' الثقافية والسياسية والاجتماعية ، وعليها كما تقول بارتون وكما يقول تيرنس هوكس (Hawkes) فى كتابه ما نعينه بشيكسبير (١٩٩٢) أن ندرك تفاعلها وتشابكها ، حتى لا نجس النص فى معنى واحد وهو خطأ نقدى ما أحرانا أن نتجنبه !

وأخيراً فأرجو أن أكون قد وفقت فى تقديم صورة عربية صادقة للمسرحية ، وأن تساهم المقدمة فى إيضاح ما قد يحتاج إلى إيضاح .

المشهد : جزيرة مهجورة

(اسماء الشخصيات

ألونزو : ملك نابولي

سياسيان : أخوه

بروسبيرو : دوق ميلانو الشرعي

أنطونيو : أخوه الذي اغتصب حكم دوقية ميلانو

فرديناند : ابن ملك نابولي

جوتزالو : شيخ مخلص يعمل مستشاراً للملك

آدريان وفرانشيسكو : من النبلاء

كاليبان : عبد شائه المخلقة ذو طباع وحشية

ترينكولو : مهرج

ستيفانو : رئيس خدام القصر (ماتى الملك) سيكير

ريان سفينة

ضابط السفينة

ملاحون

ميراندا : ابنة بروسبيرو

إيريس : عفريت من الهواء

أيريس

سيريس

چونو

حوريات

حصادون

من الجن

الفصل الأول

المشهد الأول

[سطح سفينة في البحر] عندما يرتفع الستار تملأ أصوات الريح العاصفة ويومض البرق ويهزم الرعد ، ثم يدخل ريان السفينة مع أحد ضباط السفينة]

الريان : أين أنت أيها الضابط ؟

الضابط : هنا يا سيدي ! ما الأخبار ؟

الريان : لا بأس ! تحدث إلى البحارة ! هيا ! أسرع ! وإلا جنحت السفينة !
هيا أقول ! وأسرع !

[يخرج الريان]

[ويدخل الملاحون]

الضابط : أسرعوا أيها الاحباب ! فليسرع كل إلى مكانه أيها الاحباب !
أسرعوا !

نريد أن نظوى الشراع الرئيسي ! وانسيهوا إلى صفارة الريان !
وانت أيتها العاصفة ! هبّي حتى ينفجر صدرك ، ما دام في البحر
متسع !

[يدخل الونزو وسياسيان وأنطونيو وفرديناند

وجونزالو وآخرون]

الونزو : أيها الضابط الكريم ! غدا الحذر ! أين الريان ؟ هيا ! ألبتوا
أنكم رجال !

- الضابط :** أرجوكم ! ابتعدوا عن ظهر السفينة !
- الفلوئي :** أين الربان أيها الضابط ؟
- الضابط :** ألا تسمع صفارته ؟ عودوا إلى حجراتكم ! فأنتم تفسدون عملنا ! بل وتساعدون العاصفة !
- جونزالو :** لا أيها الكريم ! اصبر قليلاً !
- الضابط :** إذا صبر البحر علينا ! ابتعدوا أقول ! وهل تعباً الأمواج الهادرة باسم الملك ؟ إلى حجراتكم ! لا تتكلموا ولا تزعجونا !
- جونزالو :** تذكر أيها الكريم من تحمله السفينة !
- الضابط :** مهما يكن فلن أحبه أكثر من نفسي ! أنت من كبار المسؤولين ! ٢٠
- فإذا استطعت أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن المس حبلاً آخر ! استعمل سلطتك ! أما إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتبها في حجرتك لأسوأ ما قد يحدث - إذا قدر الله حدوثه ! [إلى البحارة] وأنتم يا أحبائي ! اسرعوا ! [إلى الركاب] ابتعدوا عن طريقنا أقول !
- جونزالو :** [يخرج]
- لكم أطمئن لهذا الرجل ! وأظن أن وجهه لا يحمل أى أمانة من أمارات الغرق ، بل كتب عليه أن يموت شقياً ! أيتها الأقدار ٣٠
- الكريمة ! أرجوك الإصرار على شقته ! وليكن حبلُ مشنقته حبلَ النجاة لنا، فهذه الحبال لن تفيدها ! أما إذا لم يكن الشق

مصيره، فقد كتب علينا الشقاء !

[يخرج مع الجميع]

[يدخل الضابط]

الضابط : أنزلوا الشراع من السارية العليا ! اسرعوا ! حركوا الاتجاه حتى
تسكن السفينة ! [تعلو الأصوات من حجرات السفينة السفلى] لعنة
الله على هذا العويل ! إن أصواتهم أعلى من صوت الريح وأصوات
البحارة .

[يدخل سباستيان وأنطونيو وجونزالو]

لماذا رجعتم ؟ ماذا تفعلون هنا ؟ هل نستسلم ونغرق ؟ هل
تريدون أن تفرقوا ؟

سباستيان : لعنة الله على لسانك السليط ! أيها الكلب النابح الكافر اللئيم ! ٤٠

الضابط : إذن فاعمل أنت بدلاً مني !

أنطونيو : خست أيها الكلب ! خست يا بن الحرام، أيها السليط الوثع ! إننا
لا نخاف الغرق قدر ما نخافه أنت !

جونزالو : أضمن لكم نجاة من الغرق ، حتى ولو لم تزد قوة السفينة عن
قشور البندق ، ولو اتسع خرقها على الرأقع !

الضابط : أوقفوا حركة السفينة ! أوقفوها ! أنزلوا الشراعين معاً ! فلتتجه
للبحر ! ولتبتعد عن الشاطئ ! ٥٠

[يدخل البحارة وملابسهم مبللة]

البحارة : [معاً] ضاع كل شيء ! إلى الصلاة ! إلى الصلاة ! ضاع كل شيء
[يخرجون]

- الضابط :** ألا بد لأفواهنا من برد الشراب ؟
- جونزالو :** إن الملك يصلى مع الأمير ! فلنساعدهم لأن قضيتنا واحدة !
- سباستيان :** لا أستطيع الصبر الآن !
- أنطونيو :** لقد فقدنا أرواحنا بسبب خداع هؤلاء الكارى ! وأنت أيها
الوغد الواسع الشدين - ليتك تفرق وتظل راقداً حتى يعلو المد
وينحسر عشر مرات !
- جونزالو :** لن يموت إلا شيئاً ! حتى لو أقسمت كل قطرة على إضرابه
وفغرت فإياها لا ابتلاعه !

[أصوات مختلطة في الخلفية - تبين

منها بعض الكلمات]

- الأصوات :** ارحمنا يا رب ! انشقت السفينة ! انشقت السفينة ! الوداع ٦٠
يا زوجتى ! الوداع يا أطفالي ! الوداع يا أخى ! انشقت السفينة !
انشقت ! انشقت !

[يخرج الضابط]

- أنطونيو :** فلنفرق جميعاً مع الملك !
- سباستيان :** بل نذهب لوداعه ! [يخرج مع أنطونيو]
- جونزالو :** من ذا الذى يبادلنى ألف فرسخ من البحر بفقدان واحد من الأرض
القاحلة الجرداء - بأشواكها وقنادها أو أى شيء ! فلتكن مشيئة الله
وإن كنت أفضل الموت بغير البلل !

[يخرج]

نهاية المشهد الأول

المشهد الثاني

[الجزيرة - أمام صومعة پروسيرو]

يدخل پروسيرو وميراندا

ميراندا : إن كنتَ بالسحر يا ابني المحبوب قد جعلت المياه الطليقة

تهدرُ هذا الهديرُ ، فَخَفَّفْ من ثَوَرَتِها !

وإِخَالُ أن السماء كانت ستُمْطِرُ قَارًا أَسود

لولا أن البحرَ الثائرَ قد علا إلى خَدِّ السماءِ

فأطفأ نيرانَها ! وياي ! لقد عانيتُ

مع من رأيتُهم يعانون ! فيا للسفينةِ الجميلةِ الغارقة !

(ولابد أن بعض النبلاء كانوا يركبونها)

لقد أَصْبَحَتْ حُطَامًا ! ويا لصيحاتهم التي أَصابتْ

قلبي في الصميم ! ويا للمساكين الذين هلكوا !

لو كنتُ ربةً سلطانٍ لكنتُ أَغْرَقْتُ ١٠

البحر نفسه في الأرض قبل أن يتلَعَّ تلكَ السفينةَ الجميلةَ

ومن تحمله من البشر !

پروسيرو : لا تَجْزَعِي يا ابنتي ولا تَفْزَعِي ، وقولي لقلبك الشفوق

إن السلامةَ كُتِبَتْ للجميع .

ميراندا : ويلي وويلهم !

پروسيرو : بل لم يُصِبْهم سوء ! وما فعلتُ ما فعلتُ إلا من أَجْلِكَ

أنت يا حبيبتي ، ويا ابنتي التي تجهلُ من تكونُ ، وتجهلُ

موطني الأصلي ، بل لا تعرف أكثر من كونى

٢٠ بروسبيرو ، صاحب هذا الكهف المتواضع الفقير -

والدك الذى لا يزيد عنه تواضعا وفقراً !

ميراندا : لم يخطر لى أن أعرف أكثر من ذلك .

بروسبيرو : لقد حان الوقت لإخبارك بالمزيد . مُدِّي يَدَكَ

وانزعى ثوبى السحري . هكذا !

[يخلع عباءته]

انتظري هنا يا طافتي السحرية . جففى دموعك واطمئنى !

واعلمى أننى أنا الذى دبرتُ ذلك التحطيمَ الرهيبَ للسفينة ،

وهو الذى أثار إشفافك وعطفك ،

واستخدمتُ من الحيلِ السحريةِ التى أجيدُها

ما استطعتُ أن أكفلَ به السلامةَ للجميع ،

٣٠ بل لم يفقدُ أحدٌ منهم شعرةً واحدةً من رأسه ،

ونجا كل ركاب السفينة الذين كنتِ تسمعين صرخاتهم ،

وتشاهدن السفينة أثناء غرقها ! اجلسى الآن ،

فلا بد أن أحيطك علماً بالمزيد !

ميراندا : كثيراً ما كنتَ تبدأ فى إخبارى بمن أكون ،

لم تتوقف وتتركنى أتساءل دون جدوى ،

قائلاً إن الوقت لم يحن بعد !

بروسبيرو : ما قد حانت الساعة ! بل إن هذه اللحظة تريدك أن

تفتحي أذنيك وأن تطيعي وتنتبهى . هل تذكرين أى شيء

عن الزمن الذى سبقَ مَجيئنا لهذا الكهف ؟

لا أظنك تذكرين ، فلم تكوني قد أكملتِ الثالثة من عمرك ! ٤٠

ميراندا : بل أستطيعُ التذكر بالتأكيد !

بروسبيرو : وما الذي تذكرينه ؟ هل تذكرين منزلاً آخر أم شخصاً آخر

أم صورةً أي شيء ؟ حدثيني عما

لا يزال عالماً بذاكرتك .

ميراندا : ما تحمله ذاكرتي بعيداً غائماً ، بل أقربُ إلى الحلم

منه إلى الواقع ! ألم يكن برعاني

أربعُ نساء أو خمسُ نساء ؟

بروسبيرو : صحيح ! بل وأكثر يا ميراندا ! ولكن كيف

يظل ذلك حياً في ذهنك ؟ وما الذي تريته غير ذلك

في هوة الزمن المعتمة السحيقة ؟ ٥٠

إن كنتِ تذكرين شيئاً قبل مجيئك إلى هذا المكان

فمسي أن تذكرى كيف جئتِ إلى هنا !

ميراندا : ذلك ما لا أذكره !

بروسبيرو : منذ اثنتي عشرة سنة يا ميراندا ، منذ اثنتي عشرة سنة

كان والدك دوق ميلانو ، وكان أميراً ذا سلطان !

ميراندا : الست انت والدي إذن ؟

بروسبيرو : بلى ! كانت والدتك آية في العفة والطهر ، وكانت تقول إنك

ابنتي ، وكان أبوك دوق ميلانو ، وكانت وأدته الوحيدة أميرة

لا تقل عنه في النبل وكرم المَحْتَد !

ميراندا : يا الله ! أي إنم جاء بنا من ذلك المكان ؟ ٦٠

أم تُراها كانت عناية الله بنا ؟

يُروسبيرو : هذا وذاك يا ابنتي ! لقد أتى بنا الإثم كما تقولين ،

ولكنَّ عناية الله ساندتنا هنا !

ميراندا : إن قلبي لَيَدْمَى حين أتاُمَلُُّ الاحزان التي سببتها لك

ومسقت من ذاكرتي ! أرجوك أن تكمل القصة !

يُروسبيرو : إن أخى المدعو أنطونيو ، وهو عمك -

وأرجو أن تنتهي لما أقول - يا عجباً ! كيف يُقَدِّمُ أخُ

على مثل هذه الخيانة ؟ - لم أكن أحب في الدنيا أحداً ،

بعد نفسي ، أكثر منه ! وكنت عهدتُ إليه بتدبير

شئون دولتي ، وفي ذلك الوقت كانت

دوقية ميلانو أولى الدوقيات جميعاً

ويُروسبيرو أعلى الحكام مكانةً لما ذاع عنه

من العِزَّةِ والمهابة ، وكان في الفنون والآداب سبَّاقاً

لا يدانيه أحد . ولما كنت قد شُغِلْتُ بالدرس والبحث

فقد أُلْقِيتُ بأعباء الحكم على كاهل أخى ، وابتعدت

عن شئون الدولة ، وانتشيت بدراسة الأسرار والسحر ،

فإذا بعمك الخائن - هل تصغين إلى ما أقول ؟

ميراندا : بل بكل انتباه !

يُروسبيرو : أقول إنه أحكم فن إجابة الطلبات ،

وفن رفضها ، فعرف من يُرَقَّى ومن يمنع

إذا تجاوز موقعه ، فأعاد إنشاء ما كنت أنشأته ،

وجعل الكل تابعاً له ، أو عدل من هذا وذاك ،
 فأعاد تشكيل كل شيء ! ولما كانت بيده مفاتيح
 الوظائف والعوظفين ، ضبط أوتار القلوب في الدولة كلها
 حتى تعزف ما يروق لأذنه من الحان ، حتى أصبح
 اللبلاب العسلي الذي يحيط بجذع الشجرة ، شجرة إمارتي ،
 فيمتص منها رحيق الخضرة والنماء . أنت لا تصغين !

هيراندا : بل أصغى يا والدي الفاضل !

بروسبيرو : انتهى إذن ! كنت قد أهملت شئون الدنيا ، وكسرت نفسي

للدراستات السرية ، والارتقاء بذهني ارتقاءً ٩٠

لا يُقدّره العامة حقّ قدره ، لولا ما تطلبه ذلك من عزلة

أيقظت في أمني الخائن طبيعة الشر ، فكانت ثقتي

فيه تشبه الوالد الصالح الذي أنجب

ابناً فاسداً ، وكان فساد عظيم

لا يماثله إلا صلاح الوالد العظيم ،

أي يماثل عظم ثقتي ، التي كانت بلا حدود ،

أو قولي كانت ثقة مطلقة ! ولما أصبح السيد الجديد ،

بفضل ما تدره عليه أملاك من دخل ، وكذلك

بفضل ما يتيج له سلطاني ، بات

يصدق الكذب بترديه ، ١٠٠

وأوقع ذاكرته في الخطيئة الكبرى

حين قُبِلَتْ أكاذيبه ، إذ أصبح يعتقد حقاً

أنه هو الدوق ! واستطاع من خلال التبدل

أن يكتسب المظهر الخارجي للحاكم

بكل امتيازاته ، فازداد طموحه - هل تسمعين ؟

ميراندا : قصتك يا والدى تشفى الأصم من الصم !

بروسبيرو : كان يريد إزالة الحاجز بين الدور الذى يمثله

وبين الممثل الذى يقوم بالدور ، أى أن يصبح فعلاً

دوق ميلانو ! وأما أنا المسكين ، فكانت دوقيتى

هى مكنتى وحسب ! وأصبح يظن أننى أصبحت

عاطلاً من كل سلطة رمنية ، فتأمر -

لشدة تعطشه للحكم - مع ملك نابولى ،

ووافق على تقديم الجزية السنوية له ، وإظهار الولاء له ،

وإخضاع تاج الدوقية الصغير لتاج نابولى الكبير ،

بحيث تركع له الدوقية ، التى لم تركع من قبل أبداً لأحد ،

ركوعاً مُزرياً ! وا أسفا عليك يا ميلانو المسكين !

ميراندا : رحمتك يا ربى !

بروسبيرو : انظرى ما فعل وما نجم عن فعلته ، وقولى لى

إن كان يصح أن يكون لى أنخا !

ميراندا : سأخطئ إن أسأت الظن بجدتى !

ولكن أرحام الصالحات قد تحمل شرّ الأبناء !

١٢٠

بروسبيرو : والآن إلى ما فعل ! كان ملك نابولى عدواً لدوداً لى ،

ولذلك فقد أصغى لطلب أخى واستجاب له ،

ووعده بأن يقوم - فى مقابل عهد الولاء والجزية
التي لا أعرف مقدارها - بطردى أنا وأهلى من الدوقية
على الفور ، وتعيين أخى فى حفل رسمى باذخ
دوقاً على ميلانو الجميلة ! وهكذا أعد أنطونير
جيشاً من الخونة ، وفى الليلة التي رصدها القدر ،
فتح وكلاؤه أبواب ميلانو ،

وفى جنح الظلام طردونا مسرعين منها ،
وكنيت أنت إلى جوارى تفرقين الدموع !

ميراندا : وا أسفا على ما حدث ! لا أذكر كيف بكيتُ ساعتها ،
لكننى سوف أبكى من جديد ! فالحادثةُ تعصر عيني عصراً !
بروسبيرو : بل استمعى لباقي القصة ،

حتى آتى إلى حالنا الراهن ، ولا بد من ذلك
حتى تكتسب القصة مغزاها !

ميراندا : لكن لماذا لم يقتلونا ساعتها ؟
بروسبيرو : سأل فى محله يا فتاتى ! فالقصة تستدعيه !

لم يجسروا على ذلك يا حبيبى !
فلقد كان شعبى يحبني حباً شديداً

ولم يريدوا للمؤامرة أن تحمل وَصْمَةَ لَوْنِ الدَّمِ !
لكنهم لَوَّنُوا غاياتهم الدينية بِالرَّانِ أَزْهَى وَأَجْمَلَ !
وبإيجاز أسرعوا بنا إلى ظهر سفينة
ورافقونا عدة فراسخ فى البحر ؛ إلى حيث أعدوا لنا

زورقًا باليًا ، لا حبالَ فيه ولا أشعةَ ولا سوارى !

بل إن الفئران نفسها قد هجرته بالخريزة !

والقونا فيه فجعلنا نصرخ في وجه البحر

وهو يزأر في آذاننا ، ونثاره

١٥٠ في وجه الريح التي أشفقت علينا واستجابت بأهاتها ،

فلم تزد قسوتها عن عذاب العشاق !

ميراندا : لكم تحملت من المتاعب من أجلى !

بروسبيرو : بل كنت لي الملاك الحافظ ! كنت تبسمين

وقد ألهمك الله الصبر ،

وأنا أزينُ البحر بقطرات من الدموع المِلحة ،

وأعبائي تُرغمُنِي على الاتين !

وكانت بسمتك تحيي روحَ الجَلَدِ والمثابرة في نفسى

حتى أتحمَل ما تلا ذلك !

ميراندا : وكيف وصَلنا إلى البرّ ؟

بروسبيرو : بالعناية الإلهية ! كان لدينا بعضُ الطعامِ والحاءِ العذب ،

إذ كان جونزالو ، وهو من أشرف نابولي ،

قد عيّن للإشراف على هذه المؤامرة ،

وكان طبيبَ القلب ، فوضعهما في القارب إلى جانب

الملابس الفاخرة ، والاقمشة ، والأدوات ، والضروريات ،

التي أفادتنا فائدة كبيرة ، كما أثبت كرم معدنه !

كان يعرف أنني أحب كتبي ، فوضع في القارب منها

- ومن مكتبتى نفسها - مجلدات السحر التى اعتبرها

أعلى من دوقيتى كلها !

ميراندا : ليتنى أرى ذلك الرجل يوماً ما !

بروسبيرو : سانهض الآن [برتدى عباءته من جديد] ظلى أنت فى مكانك ١٧٠

حتى انتهى من رواية أحزان البحر !

وصلنا إلى هذه الجزيرة ، وهنا أصبحت مُعلِّماً لك ،

فعلمتك أكثر مما تتعلمه غيرك من الأميرات ،

ممن يقضين وقتاً أطول فى اللهو ، ويبدل معلومهن رعاية أقل !

ميراندا : الحمد والشكر لله ! والآن أرجوك يا والدى

أن تجيب على السؤال الذى ما زال يقلقنى - لماذا

تسببت فى هبوب هذه العاصفة ؟

بروسبيرو : أرجو أن تكفى بما سأفصّل به : كان من غرائب المصادفات

أن ربة الحظ (التي أصبحت ترعائى) ساقط أعدائى

إلى هذا الشاطئ ، وكنت أعلم من قبل ١٨٠

أن ذروة سعدى تعتمد على طالع سعد مشرق ،

وأنتى إذا لم أنفع بقوته الآن أو أعملته

فسوف يذوى حظى إلى الأبد !

لا تطرحى الآن أية أسئلة أخرى [يستعمل سحره لتويعها]

فالنوم يداعب جفثيك ، إنه كالخدر اللطيف

فلا تقاوميه ، وأعلم أنه لا خيار لك فى هذا !

[تنام ميراندا]

أَقْبِلْ يَا خَادِمِي السَّحْرَى أَقْبِلْ ! أَصْبَحْتُ مُسْتَعِدًّا لَكَ !

اقْتَرِبْ يَا أَرِيْل ! تَعَالِ هُنَا !

[يَظْهَرُ أَرِيْل - بِدُخُلِ]

أَرِيْل : مَرَحَى سَيِّدِي الْعَظِيمِ ! مَرَحَى سَيِّدِي الْمُهَيْبِ !

حَضَرْتُ لِإِجَابَةِ طَلِبَاتِكَ قَاطِلِبْ مَا تَشَاءُ ! أَنْ أَطِيرَ

أَوْ أَسْبِغَ ، أَوْ أَقْفِزَ فِي النَّارِ ، أَوْ أَرْكَبَ

مَتْنِ السَّحَبِ الْمَكْوَرَةِ ! سَوْفَ يَنْهَضُ بِأَصْعَبِ الْمِهَامِ الَّتِي تَأْمُرُ بِهَا

خَادِمُكَ أَرِيْل وَرِفَاقُهُ مِنْ أَبْنَاءِ الْجَانِ !

بِرُوسِييرو : قُلْ يَا عَقْرِيَّتْ ! هَلْ نَفَّذْتَ حَرْقِيًّا أَوْامِرِي بِإِثَارَةِ الْعَاصِفَةِ ؟

أَرِيْل : بِالْحَرْفِ الْوَاحِدِ يَا سَيِّدِي ! رَكِبْتُ سَفِينَةَ الْمَلِكِ ،

كُنْتُ أَقْفِزُ مِنْ مَقْدَمَتِهَا ، إِلَى وَسْطِهَا ، ثُمَّ إِلَى سَطْحِهَا ،

وَأَدْخَلْتُ كُلَّ غُرْفَةٍ فِي صُورَةِ لَهَبٍ يَشِيرُ الرَّعْبُ !

كُنْتُ أَنْقَسِمُ أَحْيَانًا إِلَى السَّنَةِ مِنَ النَّارِ

حَتَّى تُلْتَهَبُ فِي عِدَّةِ أَمَاكِنَ ، عَلَى السَّارِيَةِ الْعُلْيَا

وَالْقُلُوعِ وَمَقْدَمَةِ السَّفِينَةِ ، بِحَيْثُ يَسْتَقِلُّ كُلُّ لَهَبٍ بِنَفْسِهِ

ثُمَّ تَلْتَقِي وَتَتَدَمَّجُ ! لَمْ تَكُنْ تُفَوِّقُنِي فِي السَّرْعَةِ بِرُوقِ جُوبِيْتَرِ ،

وَهِيَ الَّتِي تَنْذِرُ بِهَزِيمِ الرَّعْدِ الْقَاصِفِ ، بَلْ كَادَ سَتَا بَرْقِي اللَّمَّاحُ

يَذْهَبُ بِالْأَبْصَارِ ! كَانَتْ النِّيرَانُ وَأَصْوَاتُ طَقْطَقَةِ

الْكِبْرِيَّتِ الْمَشْتَعِلِ الْهَادِرِ تَحَاصِرُ - فِيمَا يَبْدُو - رَبَّ الْبَحْرِ الْجَبَّارِ

وَتَجْعَلُ أَمْوَاجَهُ الْجَسُورَةَ تَرْتَعْدُ ، بَلْ وَحَرِيَّتُهُ الثَّلَاثِيَّةُ الْمَخِيفَةُ أَيْضًا !

بِرُوسِييرو : قُلْ لِي أَيُّهَا الْعَقْرِيَّتُ الْجَمِيلُ ! هَلْ كَانَ مِنْ بَيْنِهِمْ

من أبدى الصلابة ورباطة الجأش ، فلم يُصبه الضجيجُ
بلوثة في العقل ؟

آريل : لم يَسَلِّمْ أحد من حُمى الجنون ! بل سلك كل منهم
مسلك اليأس ! والقى الجميع انفسهم - فيما عدا البحارة -
في البحر المالح وهو يُرغى ويُزبد ! لقد تركوا السفينةَ
التي جعلتها شعلة ملتهبة ! أما فرديناند ، ابن الملك ،
فقد انتصبَ شعراً راميهِ ، فأصبحَ مثلَ عيدانِ القَصَبِ !
وكان أول من قَفَزَ في الماء وهو يقول
”هل خَلَّتْ جهنم من الشياطين فجاؤوا كلهم هنا ؟“

بروسبيرو : أحسنت أيها العفريت ! ولكن هل كان ذلك قريباً من الشاطئ ؟

آريل : كل القرب يا سيدي !

بروسبيرو : وهل نَجَوْا جميعاً يا آريل ؟

آريل : لم يفقد أحد شعرة واحدة ! ولم تُلوث ملابسهم الواقية ،
بل على العكس ، ازدادت نُضرة ، وفعلت ما طَلَبَتْهُ مني ،
فَقَرَّقْتُهُمْ في جماعاتٍ في أنحاء الجزيرة . وأما ابن الملك ،
فقد أثبتُ به إلى البرّ بضَي ، وتركته يبتعدُ في الهواء ،
ويَتَنَهَّدُ في ركنٍ منعزلٍ من الجزيرة ، جالساً .
وعاقداً ذراعَيْهِ في حزن على صدره هكذا !

[يحاكيه]

بروسبيرو : أخبرني ماذا فعلت بسفينة الملك ، والبحارة ،
وباقى الاسطول ؟

- آريل :** سفينة الملك في العرقا سالمة ،
 غيبتها في الخليج العميق ،
 حيث استدعيتني مرة في منتصف الليل
 لأحضر الندى من جزائر برمودا ، ذات الأعاصير الدائمة ،
 ٢٣٠ كما غيبت الملاحين في مخازن السفينة ،
 حيث ينامون من شدة الإرهاق ومن تعويذتي السحرية ،
 وأما باقي سفن الاسطول التي كنتُ فرقْتُها
 فقد اجتمعت من جديد ، وها هي تطفو
 على صفحة الماء في البحر المتوسط ، وقد سادها الحزن ،
 في طريق عودتها للوطن في نابولي ،
 بعد أن ظنّ الملاحون أنهم شاهدوا غرق سفينة الملك ،
 وهلاك ذلك الرجل العظيم نفسه !
- بروسبيرو :** اسمع يا آريل ! لقد قمت بالمهمة خير قيام ، ولكن هناك
 المزيد ! كم الساعة الآن ؟
- آريل :** تجاوزنا منتصف النهار !
- بروسبيرو :** بساعتين على الأقل ! يجب أن نستغل الوقت حتى السادسة
 ٢٤٠ خير استغلال
- آريل :** عمل آخر ؟ ما دمت تكلفني بالمزيد ، دعني أذكرك
 بوعدك الذي لم تنجزه حتى الآن !
- بروسبيرو :** ماذا أغضبك الآن ؟ ماذا تريد ؟
- آريل :** حوريتي !

- بروسبيرو** : قبل انقضاء المدة المحددة ؟ محال !
- آرييل** : أرجوك تذكّر أنني خدمتك على أفضل وجه ،
لم أكذب ، ولم أخطئ ، ودون شكوى أو تدمير !
لقد وعدتني بإتقاص المدة سنة كاملة !
- بروسبيرو** : وهل نسيت العذاب الذي خلصتك منه ؟
- آرييل** : لا !
- بروسبيرو** : بل تنسى ذلك ! وتستكبر أن تمشي على الطين في
قاع البحر العالح العميق ، أو تركب متن ربيع الشمال الباردة ،
أو تؤذى لى المهائم فى عروق الأرض التى جمدها الصقيع !
- آرييل** : لا يا سيدى !
- بروسبيرو** : لا تكذب أيها الخبيث ! هل نسيت الساحرة الشريرة -
سيكوراكس ؟ تلك التى تقوس ظهرها
شيخوخة وحسدا ! هل نسيتها ؟
- آرييل** : لا يا سيدى !
- بروسبيرو** : بل نسيتها ! أين وكنت ؟ تكلم ! قل لى الآن !
- آرييل** : فى مدينة الجزائر يا سيدى !
- بروسبيرو** : حقاً ؟ لابد أن أذكرك بما كنت عليه مرة فى الشهر !
فأنت تنسى ! كانت سيكوراكس هذه ساحرة ملعونة ،
وقد نُفيت من الجزائر بسبب شرورها العديدة ،
وفظائع سحر لا تحتملها مسمع الإنسان ،
وقد تقوّها ولم يحكموا عليها بالإعدام لسبب ما !

صحيح ؟

آرييل : نعم يا سيدي

يوسيفو : وقد أتى البحارة بهذه العجوز التي حَمَلْتُ

٢٧٠ فكست الزرقة جفونها وتركوها هنا ! وكنت أنت ، كما

قلت لي ، خادماً لديها قبل أن تصبح عبداً لي !

ولكنك كنت عفريتاً رقيق الإحساس ، فرَقَصْتَ

تنفيذ أوامرها الأرضية الكريهة ، فثارت ثائرتها ،

واستعانت بمساعدتها الأشداء ، وحبستك

في شق شجرة من أشجار الصنوبر ،

فأطبق عليك الشق ، وظللت تتألم فيه حياً

طيلة اثني عشرة سنة !

وماتت الساحرة في أثنائها ، وتركتك في الشق !

٢٨٠ ولكم صَدَّرْتُ منك أُناتُ الألم المتوالية السريعة

مثل ضربات عجلة الساقية للماء !

ولم تكن الجزيرة قد شَرَّقَتْ بوجه إنسان

يخطو على ظهرها ، باستثناء ذلك الابن الذي وَلَدَتْهُ هنا !

ذلك الجرو الأرقط !

آرييل : نعم ! كاليان ! ابنها !

يوسيفو : نعم ! ذلك الغبي ! كاليان هذا الذي أصبح خادماً لي .

لا يعرف خيراً منك مدى العذاب

الذي وجدتك فيه ! كنتَ تئنُّ أَيْنَا

يجعل الثياب تعوى ، ويخترق صدور الدبية التي
لا يهدأ لها غضب ! لقد كان عذاباً جديراً
بمن حُقَّتْ عليهم اللعنة ، ولم يكن بمقدور سيكوراكس
أن تنجيك منه ! بل إن قوة سحرى أنا -
عندما وَصَلْتُ وَسَمِعْتُكَ - هى التى فَلَقَتْ شجرة الصنوبر
وأخَرَجَتْكَ منها !

أرييل : وأنا لك شاكر يا سيدى !
بروسبيرو : إذا تَذَمَّرْتَ من جديد فسوف أَشُقُّ شجرة بلوطٍ
وأحشُرُكَ فى الشَّقِّ وَسَطَ عَقْدِ الفروع
حتى تعوى اثنى عشر شتاءً كاملة !
أرييل : اغفر لى يا سيدى ! وسوف أَطِيعُ أوامرك
وأقوم بمهام العفريت بكرم النبلاء !
بروسبيرو : إن صَدَقْتَ أَطْلَقْتُ سراحك بعد يومين !
أرييل : هكذا يكونُ كرمُ سيدى النيل ! ماذا أفعل ؟
قل لى ! ماذا أفعل الآن ؟
بروسبيرو : اذهبْ وتحولْ إلى صورة حوريةٍ
من حوريات البحر ! وبعيْثْ لا تراك إلا
عيوننا أنا وانت فقط ! كن حَقِيقاً
على كل عين أخرى ! اذهبْ واتخذْ هذا الشكل
وارجعْ إلينا به ! اذهب ! هيا ! انطلقْ بهمة !

[يخرج أرييل]

اصحى الآن يا حبيبتى ! استيقظى ! لقد نمتِ طويلاً !

ميراندا : [تصحو] أه ! غرابةُ قصِّكَ أنفَلتُ جفونى !

بروسبيرو : انقضى النومُ عنك ! هيا بنا !

سوف نزور كالبيان - عبرى - وإن لم يُجِبْنا يوماً

٣١٠

إجابة طيبة !

ميراندا : إنه وَقَدْ يا أبى ، ولا أحبُّ أن أراه !

بروسبيرو : فليكن ! ولكن أحوالنا لا تسمح لنا أن نستغنى عنه !

فهو يوقد لنا النار ، ويأتينا بالحطب ،

ويقوم بوظائف مفيدة لنا . أنت يا عبد ! كالبيان !

أنت يا طين ! تكلم !

كالبيان : [من خارج المسرح] لديكم حطب كافٍ فى الكهف !

بروسبيرو : اخرج من كهفك أقول ! لدى مهمة أخرى لك !

اخرج أينما السلحفاة ! متى ؟

[يعود أرييل فى شكل حورية بحرية]

أه ! أرييل ! ما أبدَعَكَ أيها العفريت ! وما أشدَّ ذكاءك !

تعال حتى أُمِيس فى أذنك !

٣٢٠

أرييل : سمعاً وطاعة يا مولاي !

[يخرج أرييل]

بروسبيرو : كالبيان ! يا عبدًا مسمومَ اللسان ، أنجِّهِ الشيطان نفسه

من أمك الساحرة الخبيثة ! أخرج من كهفك الآن !

[يدخل كالبيان]

كالبيان : فلينزل عليكما أجبثُ ندى جَمَعَتْهُ أَمْ

بريش الغراب من المستنقع الفاسد ! ولتهبْ عليكما

الريحُ الجنوبيةُ الغربيةُ وتملأُ الجسدُ بالبور !

بروسبيرو : ساعا قبك على هذا بتقلصاتٍ ورخزاتٍ تحبسُ

انفاسك بالليل ! وبأشواكٍ قناذلٍ العفاريث حتى الصباح !

لسوف تُلْسُكَ مثل إبرِ النحل الذي

بملاً قُرْصَ العسل ، وكلُّ لَسْعَةٍ أشدُّ إيلامًا

من إبرِ النحل الذي يصنعُ ذلك القُرْصَ !

كالبيان : دعني أتناول غَدائي ! لقد ورثتُ هذه الجزيرة عن أُمِّي

سيكوراكس ، وها أنت تَغْتَصِبُهَا مِنِّي !

لقد تغيرتَ كثيرًا ! فعندما جئتُ أول الأمر كنتَ عطوفًا على ،

ترعاني خير رعاية ، وتقدم لى الماء الحافل بالوان التوت ،

وتعلمنى اسم الضوء الأكبر الذى يتوهج بالنهار ، والأصغر الذى

يسطع ليلاً ، فأخبيتك ، وأطلعتك على

أحوال الجزيرة كلها ، على ينابيع الماء العذب ،

والبرك المالحة ، والأراضى الخصبة والقاحلة ،

فليتنى ما فعلت ! بل على اللعنة لذلك !

وها أنذا ادعو عليكما بكل خبائثِ سحرِ سيكوراكس !

ولتتقضْ عليكما الضفادعُ والخنافسُ والخفافيش !

وهل لكما من الرعية غيرى ؟ لقد كنتُ العلكَ الأوحَدَ

على ذاتى ، فإذا بك تحبسنى فى هذه الحظيرة الصخرية الصماء

وتحرمنى من بقية الجزيرة !

بروسيزو : أيها العبد والكذاب الأشر ! يا من يستجيب للعصا

لا للعطف ! لقد عاملتك رغم انحطاطك بشفقة ورحمة !

وأُسْكَنْتْكَ معى فى الكهف حتى تَطَاوَلَتْ وحاولت انتهاك

حِفَّة ابنتى !

٣٥٠

كاليبان : مرحى مرحى ! ليتنى نجحت ! لو لم تَمْنَعْنِى

لامتلات الجزيرة بِذُرِّيَّة كاليبان !

ميراندا : عبدٌ حقيرٌ من المحال أن يُطِيعَ فيه الخير ،

بل هو قادر على تقبل كل شر ! لقد رثيت لحالك ،

واجتهدت حتى علمتك الكلام ، وكنت أعلمك فى كل ساعة

شيئاً جديداً ! وعندما كنت تجهل أيها المتوحش

معنى ما تقول ، بل تُرَدِّد أصواتنا

لا معنى لها مثل الحيوان الأعجم ،

وهَبْتُكَ الكلمات التى تُفَصِّحُ بها عن مقاصدك ،

ولكن دناءة طبيعتك ذاتُ حقارة

٣٦٠

ترفضُ العِلْبَانُ الكريمة أن تُزاملها ،

على الرغم مما تعلمته ، وهكذا كنت جديراً

بالجس فى هذه الضخرة ، وإن كنت تستحق

ما هو أنكى من السجن !

كاليبان : بفضل تعليمى اللغة ، أصبحتُ أعرفُ كيف

أسبُّ وأشتُم ! فليكن الطاعونُ الأحمرُ

جزاء من علّمنى اللغة !

بروسبيرو : انطلق يا ابن الساحرة ! أحضر الحطب وأسرع !

فهناك مهام أخرى ! أستمخف بكلامي يا شرير ؟

٣٧٠

إن أعملت الواجب أو قمت به على مضضٍ

فسوف أصيب عضلاتك بالتقلصات المؤلمة ،

وأملؤ عظامك بالأوجاع ، حتى ترتفع صيحاتك الهادرة

فترتعد الوحوش لسماعتها بباب كهفك !

كاليبان : لا لا أرجوك ! [جانبًا] لابد أن أطيعه ! فقوة ساحره

قادرة على هزيمة رب الشّر الذي علّم والدتى

واسمه ميتوس ، بل واستعباده !

بروسبيرو : هيا أيها العبد انطلق !

[يخرج كاليبان]

[يعود أرييل ، فى ثوب الاختفاء ، يمزف الموسيقى

وبغنى ، وفردناند يتبع صوت الموسيقى داخلاً]

اغنية أرييل

مَـيًّا هَبًّا لِلرَّمْلِ الْأَصْفَرِ

وَلِيَمِيكَ كُلُّ بَيْسِدِ الْآخِرِ

وَاحْتُوا الْقَامَاتِ تَحِيَّةَ حُبِّ

٣٨٠

مَنْ عِنْدَ الشَّقَةِ إِلَى الْقَلْبِ

فَإِذَا هَذَا الْمَوْجُ الثَّانِرُ

نَرَقُصُ رَقْصَ الْحَذَقِ الْحَاوِرِ

أَيْتُهَا الْجَنِّيَّاتُ الْحُلُوةُ
رَدَدْنَ قَسْرَارَ الْغَنَرَةِ
أَصْغُرُوا أَصْغُرُوا

الغزل : هَوَّهَوَّ ! هَوَّهَوَّ !
أرييل : هَذَا كَلْبٌ حِرَاسَتَنَا يَنْحُ
الغزل : كوكو كوكو ! كوكو كوكو !
أرييل : هَذَا السِّدِّكَ السَّمَزْهُوْ يَصْدَحُ !

فريدنانة : تُرَى أَيْنَ أَسْمَعُ هَذَا الْغَنَاءَ ؟
أَفْنَى الْأَرْضِ أَمْ فِي ثَنَائِهَا السَّهْوَاءُ ؟
وَلَكِنْ تَوَقَّفْ صَوْتُ النِّغَمِ !
وَكَلَّانَ وَلَا شَكَّ لَحْنٌ وَلَا مَـ
لَرَبِّ عَلَى أَرْضِ هَذِي الْجَزِيرَةِ !
وَكُنْتُ جَلَسْتُ عَلَى الشُّطِّ أَبْكِي
وَمَاءَ السَّمَلِكِ الْخَرِيقِ . . أَيْ !
فَلِإِذْ بِاللُّحُونِ تَسِيرُ الْهُيُونَا
عَلَى صَفْحَةِ الْمَاءِ تَنْسَابُ جَنِّي
تُخَفِّفُ مِنْ غَضَبَةِ الْمَاءِ حَوْلِي
وَتَمْسَحُ بِاللَّحْنِ أَحْزَانُ قَلْبِي
بِلِيقَاعِهَا الْعَذْبِ مِنْ كُلِّ صَوْبِ
وَأَذْ بِي أَسِيرُ وَرَاءَ اللَّحُونِ
بَلَى ! إِنَّهَا قَدْ أَتَتْ بِي هُنَا

لحيثُ انتهى صوتُ ذلكَ التَّشِيدِ
ولكنْ لَأَسْمَعْ فيها هُوَذَا مِنْ جَدِيدٍ !

اغنية آرييل

قاماتُ خمسُ كاملةٌ عُمقُ فِرَاشِ
إِسِيكَ الرَّاقِدِ فِي قَاعِ الْبَحْرِ الْآنَ
مِنْ عَظَمِ الْوَالِدِ يَتَمَوِ الْمَرْجَانُ
عَيْنَاهُ تَحَوَّلَتَا فَهَمًّا هَاتَانِ السُّلُوكَاتَانِ
لا يَذْوَى شَيْءٌ مِنْ ذَلِكَ الْإِنْسَانِ
إِلَّا وَتَحَوَّلَ فِي الْبَحْرِ إِلَى
شَيْءٍ غَسَّالٍ وَغَرِيبِ الشَّائِنِ !
فَإِذَا مَضَتْ السَّاعَةُ دَوَّى صَوْتُ رِقَانٍ :
نَاقُوسُ النَّعْيِ بِأَيْدِي حُورِيَّاتِ الْبَحْرِ
دِنْدِنُ دِنْدِنُ !

: القرار

أَصْغُوا ! إِنِّي أَسْمَعُهَا الْآنَ !

: آرييل

دِنْدِنُ دِنْدِنُ - دِنْدَانُ !

: القرار

إن الأغنية تشير إلى أبي الغريق !

: فريديناند

لا ! ليس ذلك من أصوات البشر ، ولا من الحان

الأرض ! إذ أسمعها الآن فوق رأسي !

٤١٠

[إلى ميراندا] ارقعي ستائر عينيك ذوات الاهداب

: بروسبيرو

وقولي : ماذا تبصرين أمامك ؟

ميراندا : ما هذا ؟ عقرت من الجن ؟ يا عجباً كم بثلفت حوله !

صدقنى ! لقد اتخذ صورة إنسية جميلة ، ولكنه عفرى !

بروسبيرو : لا يا فتاتى ! إنه يأكل وينام ويتمتع بالحواس

مثلنا تمامًا ! هذا الفتى الذى قرّنته

كان على ظهر السفينة التى قرّنت ، ولولا ما اكتسب

من حُزن - فالحزن يَنْهَشُ الجمال - لقلتُ إنه وميم !

لقد فَقَدَ رفاقه ، ويجوب الأرجاء بحثًا عنهم !

٤٢٠

ميراندا : أكاد أقول إنه ملكٌ كريم !

فلم أشاهد بين البشر من يدانيه سوءًا !

بروسبيرو : [جانيًا] يبدو أن سحرى قد نجح ، وبالصورة التى

أريدها ! أيها العفرى ! أيها العفرى البديع ! سأطلق

سراحك بعد يومين مكافأة على ما فعلت !

فريدياندا : [برى ميراندا] هذه ولا شك هى الربة التى قرّنت لها

تلك اللحن ! اقبلى دعائى وأخبرينى إن كنت تقيمين هنا ،

وأرشدينى إلى سبل العيش فى هذه الجزيرة !

أما مطلبى الأول ، وإن خضعت به مطلبى ،

٤٣٠

فهو أن أعرف منك - يا أعجوبة الدنيا -

إن كنت متزوجة أم لا ؟

ميراندا : لست أعجوبة يا سيدى ولست متزوجة !

فريدياندا : تتكلمين لغتى ؟ يا حبيبًا ! أنا أعلى من يتحدث بها

وليتنى الآن بين أهلها

بروسبيرو : لا أفهم ؟ أعلام ؟ وماذا يكون موقفك

لو سمعك ملك نابولي تقول هذا الكلام ؟

فرديناند : أظن كما أنا ، فى وحشتى ، أتعجب من حديثك

عن ملك نابولي ! أما إذا كان يسمنى فلا شك فى ذلك !

فلقد أصبحت ملك نابولي ، بعد موت أبى الذى أبكىه ،

بميون لا تجف دموعها ، بعد أن شاهدته يفرق !

هيراندا : وا أسفا !

فرديناند : بل وجميع الكبار معه ، مثل دوق ميلانو وابنه الجميل ! ٤٤٠

بروسبيرو : [جانباً] يستطيع دوق ميلانو وابنه الأجل أن يعارضاك

فى ذلك ، ولكن الوقت غير مناسب ! لقد تبادلنا الحب

من أول نظرة ! أرييل الرقيق ! سأطلق سراحك

لقاء ما فعلت ! [إلى فرديناند] تبقى كلمة يا سيدي !

أظن أنك ارتكبت خطأ ما ! كلمة على أفراد !

[يهمس له على أفراد]

هيراندا : لماذا يكلمه أبى بهذه الخشونة ؟ إنه ثالث رجل

أراه فى حياتى ! وأول من يخفق قلبى بحبه !

فليشفق علينا والدى ، حتى يعيل إلى ما أميل إليه !

فرديناند : إن كنت لم تتزوجى بعد ، ولم يرتبط قلبك بأحد ، ٤٥٠

فسوف أجعلك ملكة على نابولي !

بروسبيرو : صبراً يا سيد ! لم أحادثك بعد !

[جانباً] كلاهما تحت سلطان الآخر ، ولكن الأمر يجرى

بسرعة لا تليق ، ولا بد أن أضع بعض العقبات

في سبيله ، فما يسهلُ الحصولُ عليه تهبطُ قيمته !
 [إلى فرديناند] كلمة أخرى أقول ! وأمرُكَ أن تُصنِّىَ إلى !
 إنك تفتصبُ لقبَ غيرِكَ ، وما جئتَ هذه الجزيرةَ
 إلا كجاسوسٍ يطمعُ في انتزاعها من يدي أنا .. مالِكها !

فرديناند : كلاً ! وأقسمُ بحقِ رجولتى !

ميراندا : لا يمكن للشر أن يقيمَ في مثلِ هذا المعبدِ الجميلِ ! ٤٦٠

فإذا كان لروح الشر مثلُ هذا المَسْكَنِ الجميلِ
 فسوف يطردُها الخيرُ ويحلُّ محلَّها فيه !

پروسييرو : اتبعنى ! لا تُدافِئِ أنتِ عنه ، فهو خائن ! هيا !

سأوثقُ قدميك وعنقك معاً !

سأسقيك ماء البحر ، وأطعمُكَ محار الجداول والغدران ،
 والجذور الذابلة ، وقشور ثمار البلوط ! اتبعنى !

فرديناند : كلاً ! لن أقبلَ هذا الطعامَ والشرابَ حتى

أرى لعدوى سلطاناً أقوى !

ميراندا : أرجوك يا والدى الحبيب ! لا تنهز في إيذائه ٤٧٠

فهو ذو نبل ولا يعرف الجبن !

پروسييرو : عجباً ! طفلى تعلمنى ؟ أغمد سيفك يا خائن !

يا من تتظاهر بالشجاعة ولا تجرؤ على الضرب !

فلقد شل الشعور بالذنب ضميرك ! كفى هذا التأهب للدفاع !

إذ أستطيع تجريدك من السيف بهذه العصا !

ميراندا : أترسل إليك يا أبى !

بروسبيرو : ابتعدى يا ابنتى واتركى ملايى !

ميراندا : أشفق عليه سيدى ، وأنا أضمت لك !

بروسبيرو : اسكتى ! لو قلت كلمة أخرى فسوف أعتقك ،

بل وأغضب منك ! يا عجباً ! هل تدافعين عن محثال ؟ كفى ! ٤٨٠

تظنين أنه لا يوجد مثيل له ، لأنك لم تشاهدى قبله

إلا كاليبان ؟ يا لك من بلهاء !

إذ قورن هذا بمعظم الرجال بدا مثل كاليبان !

وإذا قورنوا به كانوا ملائكة !

ميراندا : قل إذن إن مشاعرى فى غاية التواضع ،

فلا اطمح إلى من هو أوسم !

بروسبيرو : [إلى فرديناند] هيا معى ، وأطعنى ! فقد ارتخت عضلاتك تماماً !

بل فقدت قوتها وأصبحت مثل عضلات الأطفال !

فرديناند : هذا صحيح ! قالقيود تشد قواى كلها كأنتى أحلم !

ولكن فقدان والدى ، والضعف الذى أحسه ، ٤٩٠

وغرق جميع أصدقائى ، وتهديدات هذا الرجل

الذى يخضعنى لسيطرته - كل هذا يهون إذا استطعت ،

وأنا حبيبٌ ، أن أشاهد هذه الفتاة ، ولو

مرة كل يوم ! فلينعم الأحرار بأركان الأرض !

أما أنا فتكفينى حدود هذا السجن وحسب !

بروسبيرو : [جانباً] نَجَحَتِ الخُطَّةُ ! [إلى فرديناند] هيا معى !

[إلى أرييل] احسنت صنعاً يا أرييل الرائع ! [إلى فرديناند] اتبعنى !

[إلى آريل] استمع إلى ما سوف أكلفك به من مهام !

ميراندا : [إلى فرديناند] اطمئن ! طبع والذى أفضل يا سيدى

٥٠٠

مما يوحى به حديثه ! وليس من عادته

أن يفعل ما فعل الآن !

بروسبيرو : [إلى آريل] منتعم بحرية الرياح فى الجبال ،

بشرط أن تنفذ جميع ما أطلبه - وبدقة !

آريل وبالحرف الواحد !

بروسبيرو : [إلى فرديناند] هيا ! اتبعنى ! [إلى ميراندا] لا تدافعى عنه !

[يخرجون]

نهاية الفصل الأول

الفصل الثاني

المشهد الأول

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل ألونزو ، وسيباستيان ، وأنطونيو ، وجونزالو ، وأدريان ،
وفرانسيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أرجوك ، سيدى ، أن تطرح الأحزان ! فهناك ما يدعوك
بل يدعوننا جميعاً للفرح ! نجائنا أهم مما ضاع منا
بل تفوقه كثيراً ! أما دواعى حزننا فشائعة !
تشاركنا كل يوم فيها زوجة بحار ما ،
والملاحون العاملون لحساب تاجر ما ، والتاجر ذاته -
الجميع يكابدون الحزن نفسه ! وأما عن المعجزة ،
أى نجائنا من الهلاك ، فلا يذكرها مثلنا
إلا القليل من ملايين البشر ! إذن فوازن سيدى بحكمة
بين ما فقدناه ، وما يُعزّينا عن فقدنا !

ألونزو : اسكت أرجوك ! ١٠

سيباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] يتلقى السرية مثل الحساء البارد !

أنطونيو : [جانباً إلى سيباستيان] ولن يتركه من يسرى عنه !

سيباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] إنه يشحن زيبسك الساعة ! ساعة بديهة !

وسوف تدق بعد قليل !

جونزالو : سيدى !

- سيباستيان : [جائبا إلى أنطونيو] أول دقة ا عد معي ا
- جونزالو : إِنَّ حَزَنَ الْإِنْسَانُ عَلَى كُلِّ مَا يَنْزِلُ بِهِ ، فَصُوفِ يَأْتِيهِ -
- سيباستيان : دولار ا
- جونزالو : دُورًا ا صدقت وإن لم تقصد ا ٢٠
- سيباستيان : بل أنت حرّفت الكلمة فبدت ذات حكمة ا
- جونزالو : [للملك] وإذن يا مولاي -
- أنطونيو : تَبًا لَهُ مِنْ مَبْدَأِ الْكَلِمَاتِ ا
- الونزو : أرجوك أن تقصد ا
- جونزالو : قد انتهيت ولكن -
- سيباستيان : مازال يتكلم ا
- أنطونيو : فلنتراهن : من منهما سيبدأ الكلام ؟ هو أم أدريان ؟ وليكن الرهان ذا قيمة ا
- سيباستيان : الديك العجور ا
- أنطونيو : بل الكتكوت الصغير ا ٣٠
- سيباستيان : موافق ا وقيمة الرهان ؟
- أنطونيو : ضحكة ا
- سيباستيان : موافق ا
- أدريان : رغم أن هذه الجزيرة ، على ما يظهر ، صحراء -
- أنطونيو : (يضحك) ما ما ها ا
- سيباستيان : إذن أخذت قيمة الرهان ا
- أدريان : [مستمرًا] ورغم أنها لا تصلح للإقامة ، ويتعذر الوصول إليها تقريبًا -

- سيباستيان : فإنها ، مع ذلك -
- انريان : فإنها ، مع ذلك -
- ٤٠ انطونيو : ما أيسر استكمال العبارة عليه !
- انريان : تسم قطعاً بصفااء الجو ، في رقة ورهاقة واعتدال !
- انطونيو : اعتدال كانت فتاة فيها رقة
- سيباستيان : ورهاقة ، على نحو ما أفتى بأسلوب العلماء !
- انريان : فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة .
- سيباستيان : كأن لديه رثتين ، فاسدتين !
- انطونيو : نعم ، أو يحمل العبير من مستنقع .
- جوتزالو : فكل شيء هنا مفيد للأحياء
- انطونيو : صحيح ، إلا وسائل العيش
- ٥٠ سيباستيان : بل لا يوجد منها شيء ، أو قل أقل القليل !
- جوتزالو : ما أغزر ما يبدو الكلا وما أشبهه وما أبتع خضرته !
- انطونيو : الأرض سمراء بالفعل
- سيباستيان : وبها عين خضراء !
- انطونيو : لا يقوته الكثير !
- سيباستيان : إلا الحقيقة ! فلا يصيب شيئاً منها !
- جوتزالو : أما الغريب العجيب حقاً - بل الذي لا يكاد يصدق -
- سيباستيان : مثل الكثير من الغرائب والمعائب
- ٦٠ جوتزالو : فهو أن ملابسنا التي تشربت ماء البحر ، لا تزال على نصرتها ،
- ولا تزال زاهية كأنما لم يغمرها ماء البحر ، بل صبغت بالوان جديدة !

- انطونيو** : لو قُذِرَ لأحد جيوبه أن ينطق لأعلن أنه يكذب !
- سيباستيان** : نعم ! أو لَعَمَدَ إلى إخفاء كذبه فيه !
- جونزالو** : يخيل إليّ أن ثيابنا الآن على حالها من التُّصَرَّةِ الأولى ، عندما لبسناها أول مرة في تونس ، في حفل زفاف كلاريسيل ، ابنة الملك الحسناء ، على ملك تونس .
- سيباستيان** : لقد كان زفافًا جميلًا ! وها قد انتعشت أحوالنا في طريق العودة ! ٧٠
- ادريان** : ما زان عرش تونس من قبل مثل هذه الملكة !
- جونزالو** : منذ زمن دايدو الأرملة .
- انطونيو** : الأرملة ؟ لعن الله الكلمة ! ما الذي أتى بها ؟ دايدو الأرملة !
- سيباستيان** : ولنفترض أنه قال الأرملة إينياس أيضًا ! ماذا يضيرك؟ وكيف تغضب لذلك ؟
- ادريان** : هل قلت الأرملة دايدو ؟ هذا يدعوني إلى دراسة الموضوع ، فلقد كانت ملكة على قرطاج لا على تونس !
- جونزالو** : تونس اليوم يا سيدى هي قرطاج الامس ! ٨٠
- ادريان** : قرطاج ؟
- جونزالو** : نعم وأؤكد لك . . قرطاج !
- انطونيو** : لفظه أقوى من القيثارة العجيب الذي ارتفعت على أنغامه الأسوار .
- سيباستيان** : لقد رفع الأسوار والمنازل أيضًا !
- انطونيو** : لقد يَسَّرَ حدوث المحال ! فما الذي ييسره الآن ؟
- سيباستيان** : أظن أنه سيضع هذه الجزيرة في جيبه ويعود بها إلى المنزل ، ويعطيها لابنه ، باعتبارها تِفاحة !

- انطونيو : ثم يرمى البدور في البحر حتى تنبت جزراً أخرى !!
- جوزالو : نعم ! [تونس هي قرطاج] ! ٩٠
- انطونيو : نطقت أخيراً ؟!
- جوزالو : [إلى ألونزو] كنا نتحدث يا سيدي عن ملابسنا التي لا تزال
نضيرة مثلما كانت في حفل زفاف ابتك في تونس ، التي
أصبحت الآن ملكة !
- انطونيو : وأفضل من جلس على عرشها !
- سباستيان : باستثناء الأرملة دايدو - أرجوك !
- انطونيو : آه ! دايدو الأرملة ! الأرملة دايدو - طبعاً !
- جوزالو : أليس صداري يا سيدي نضيراً مثلما كان في أول يوم ارتديه ؟
أقصد النضرة النسبية !
- انطونيو : وقفت في اختيار الكلمة الأخيرة ! ١٠٠
- جوزالو : عندما ارتدته في حفل زفاف ابتك ؟
- ألونزو : إنك تحشر هذه الكلمة في أذني ، ولكن عقلی
لا يشتهيها ولا يستيفها ! ليتني ما ذهبت
لتزويج ابنتي هناك ! ففي طريق العودة فقدت ابنتي ،
وأظن أنني فقدتها هي أيضاً ! فهي تعيش بعيداً كل البعد
عن إيطاليا ، وقد لا أراها من جديد أبداً !
أراه يا وارث ملكي في نابولي وفي ميلانو !
آية أسماك غريبة تغذت بك ؟!
- فرانشيسكو : ربما لا يزال على قيد الحياة ! لقد شاهدته ١١٠

وهو يضرب الأمواج من تحته ، ويركب ظهرها ،
 كان يتقدم رافعاً هامته في الماء ، غير عابىء بعنايتها ،
 ويتلقى بصدره أعلى الأمواج التي صادته !
 وظل يرفع رأسه الجسورة فوق الأمواج المصطخبة ،
 ويجدّف بذراعيه القويتين ، بضربات شديدة ،
 حتى وصل إلى البرّ ، حيث انحنت الصخور
 فوق الشاطئ الذي أبلت الأمواج أطرافه ،
 كأنما لتتلقاه جائيةً وتريحه من وعثائه !
 لاشك عندي أنه وصل إلى البر سالماً !

الونزو : لا لا ! لقد ذهب !

سيباستيان : سيدي ! لا تلمنّ إلا نفسك على هذه الخسارة الكبرى

بعد أن رفضت أن تُنعم بابتك على أوروبا
 وفضلت أن تتزوج في تونس ، فحزمت عينيك رؤيتها ،
 ودفعتهما إلى البكاء حزناً عليها !

الونزو : اسكت أرجوك .

سيباستيان : ركعنا جميعاً أمامك ، والمحنا عليك أن ترجع عن عزمك ،

والحساء نفسها وازنت بين بغض الزواج وطاعة الآباء
 أي الكفتين ترجع ! وأخشى أن نكون قد فقدنا ابنك أيضاً
 وإلى الأبد ! ولقد أدى ذلك إلى زيادة عدد الأرامل

في ميلانو ونابولي زيادة كبيرة ، بل لن يستطيع العائدون من الرجال
 تعويضها ! والخطأ خطؤك أنت !

١٣٠

- الونزو : وأفدح الخسائر خسارتى !
- جونزالو : مولاي سياستيان ! ما تقوله حق ، ولكنك تقوله بأسلوب فظ وفى غير الوقت المناسب !
- انك تنكأ الجرح بدلاً من تضميده !
- سياستيان : هذا صحيح !
- أنطونيو : مثل جراح ماهر !
- جونزالو : الجو يكفهر يا سيدى الكريم عندنا جميعاً إذا تكاثرت الغيوم فى وجهك
- سياستيان : الجو يكفهر ؟
- أنطونيو : يكفهر جداً !
- جونزالو : لو توليتُ استعمارَ هذه الجزيرة ، يا مولاي -
- أنطونيو : لبلر فيها بذور الشوك .
- سياستيان : أو بذور الحميض والخبيزة
- جونزالو : ولو أصبحتُ ملكاً عليها ، ماذا أفعل ؟
- سياستيان : تنجو من السكر لعدم وجود النبيذ !
- جونزالو : سأصل إلى اسمى غاباتى فى هذه الجمهورية بمخالفة كل ما هو متبع ! سوف أحرم التجارة بأنواعها ، وألغى القضاء ، والتعليم ، والبنى والفقر وتشغيل الخدم ، والعقود ، والموارث ، وحدود الأراضى ، وفلاحتها ، و زراعة الكروم ، وسألغى استخدام المعادن ، والقمح ، والنبيذ ، والزيت ،

- ١٥٠ : والمهين والحرف ، فيغدو الرجال بلا عمل ، جميعاً ،
والنساء أيضاً ، ولكن عفيفات طاهرات ، ولا سيادة لأحد -
- سياستيان : لكنه يود أن يصبح ملكاً ذا سيادة !
- انطونيو : إن ذيل جمهوريته ينسب رأسها !
- جوتزالو : وجميع الأشياء فى الطبيعة المألوفة سوف تؤتى أكْلِهَا
دون عرق أو جهد . ولن يكون عندنا خيانة أو جريمة
أو سيف أو رمح أو خنجر أو مدفع أو نحتاج إلى أى آلة
من آلات الحرب ، ولكن الطبيعة سوف تأتينا ،
من تلقاء ذاتها ، بالوفرة والخير الكثير
- ١٦٠ : لإطعام أفراد شعبى الأبرار .
- سياستيان : ألن يتزوج أفراد رعاياه ؟
- انطونيو : مطلقاً يا أنسى ! فالكل عاطل ! بغايا وأوغاد !
- جوتزالو : وسوف أبلغ الكمال فى حكمى لهم حتى أتجاوز العصر الذهبى !
- سياستيان : فليحفظ الله جلالته !
- انطونيو : عاش جوتزالو !
- جوتزالو : كما إئنى - هل تسمعنى يا سيدى ؟
- الونزو : اسكت أخرجوك ! فكلامك عندى خواء !
- جوتزالو : أصدق سموك كل التصديق ، وما قلته إلا لاتيح فرصة الضحك
لهاتين السيدين ، فبصدر كل منهما رقة حساسة رقيقة ، تدفعهما
إلى الضحك من الخواء !
- ١٧٠ : انطونيو : كنا نضحك منك !

- جوتزالو :** وأنا فى سياق هذا الهذر ختوّاء بالقياس إليهما ، وهكذا تستطيعان أن توصلنا الضحك من لا شيء . ١
- انطونيو :** يا لها من ضربة شديدة !
- سباستيان :** لولا أن السيف وقع على بطنه !
- جوتزالو :** أنتما من معدن أصيل ، وقد تحولان القمر عن فلكه إن ظل فيه خمسة أسابيع دون تغيير وجهه !
- [يدخل آريل - فى خفاء - بمزف موسيقى رزينة]
- سباستيان :** نحول مسار القمر ، ثم نصطاد الطيور النائمة بمضاربنا فى الظلام ! ١٨٠
- انطونيو :** أرجوك يا مولاي الكريم . . لا تغضب !
- جوتزالو :** لا لا ! أؤكد لكما ! لن أغامر بسمعتي واشتھاري بالتعقل ! لن أبدى مثل هذا الضعف ! وأرجو أن تضحكا حتى أنام ، إذ أحس بثقل فى الحواس !
- انطونيو :** تهبنا للنوم إذن واسمعنا !
- [ينام الجميع فيما هذا ألونزو ، وسباستيان وانطونيو]
- ألونزو :** يا عجباً ! نام الجميع بهذه السرعة ؟ ليت عينيّ تتوليان ، وحدهما ، حبس أفكاري تحت الجفون ، بل أحسّ أنهما تريدان ذلك .
- سباستيان :** أرجوك يا سيدى ! لا تتجاهل ثقل الجفون ،
- ١٩٠ إذ يندر أن يزور النوم أجفان الحزين ، فإن زاره أراحه وواساه .
- انطونيو :** سوف نتولى كلانا يا مولاي حراستك

أثناء راحتك ونسهر على سلامتكَ .

الونزو : شكرًا لكما ! ما أروع هذا الثقل العجيب !

[ينام الونزو ، يخرج آرسل]

سباستيان : ما أغرب النعاس الذي ملك حواسهم !

انطونيو : إنها طبيعة الجح هنا

سباستيان : إذن لماذا لا يخلق أجفاننا ؟ لا أحس بتفسي

ميلًا إلى النوم !

انطونيو : ولا أنا ! فحواسي يقظة ! لقد ناموا معًا كأنما اتفقوا على ذلك !

بل تَهَارَرًا كأنما أصابتهم صاعقة ! ماذا يمكن

يا سباستيان العظيم أن - [يتردد] ماذا يمكن أن - ولكن كفى ! ٢٠٠

ومع ذلك فأظنني أرى أفكارى فى وجهك ،

أى ما ينبغى لك أن تكون ! فالقرصة سانحة تناديك

وخيالى القوى يرى تاجًا يهبط فوق رأسك !

سباستيان : ماذا تقول ؟ هل تتكلم وأنت نائم ؟

انطونيو : ألا تسمعنى أنكلم ؟

سباستيان : اسمعك ، ولا شك أنها لغة النوم ، وأنت تتكلم

فى نومك ! ماذا ذكرت الآن ؟ ياله من نوم غريب !

كيف تنام هذا النوم العميق وعينك مفتوحتان ،

وتظل واقفًا ، تتكلم وتتحرك ؟

انطونيو : سباستيان ! أيها الشريف النبيل ! ٢١٠

كيف تترك حظك الرائع ينام - بل يموت -

وتغفرو وأنت صاحب يقظ ؟

سيباستيان : أنت تغطّ غطيّطاً واضحاً - وله معانيه !

انطونيو : لست أمزح كما اعتدت . . ولكنني جاد ، وعليك بالجد أيضاً

إن انتهيت لما أقول ! فإن فعلت تضاعف قدرك ثلاثة أضعاف !

سيباستيان : قل إنني المراء الساكن - لا يتقدم ولا يتراجع !

انطونيو : سأعلمك كيف تتقدم !

سيباستيان : علّمني كيف ! فما ورثته من كسل علمني التراجع فقط !

انطونيو : لينك تعلم فحسب مدى اهتمامك وإعزازك

٢٢٠ للغبابة التي تسخر منها الآن ! وكيف يزيد تنكرك لها

من قبولها واحتضانها ! فكثيراً ما يفشل من يتراجع

بل ويهوى إلى القاع بسبب خوفه أو تكاسله !

سيباستيان : أكمل حديثك أرجوك ! إن في حديثك وحديثك

ما يدل على أهمية ما لَدَيْكَ ! بل أرى مولد فكرة

مخاضها عسير عليك !

انطونيو : ما هي ذى : لئن كان هذا التبل الضعيف الذاكرة ،

والذى ستضعف ذكره أيضاً عندما يُورَى التراب ،

كاد أن ينجح في إقناعنا بأن ابن الملك حتى يروق ،

٢٣٠ فهو روح الإقناع ، وحرفته الوحيدة هي الإقناع ،

فمن المحال أن يكون قد نجا من الغرق ،

كما إنه من المحال أن يكون هذا النائم سابحاً في الماء !

سيباستيان : قد انقطع أملى في نجاته من الغرق !

انطونيو : لا تذكر انقطاع الأمل ! فما أعظم الأمل الذي يراودك !

فانقطاع الأمل في نجاته معناه انتعاش الأمل الأعظم ..

الفائق ! بل الذي لا يرى الطموح نفسه ما يعلو عليه !

وإن كان من الصعب على بصره إدراك الغاية ! هل توافقني

على أن فرديناند قد غرق ؟

سيباستيان : انتهى !

انطونيو : قل لي إذن من الوريث التالي لعرش نابولي ؟

٢٤٠

سيباستيان : كلارييل !

انطونيو : هذه ملكة تونس ! وهي تقيم في مكان بعيد

يقضى الإنسان عمره واحلاً ولا يصل إليه ،

ولن تصلها أنباء نابولي إلا إذا حملت الشمس البريد ،

فالقمر أبطأ مما ينبغي ، بل لن تصل حتى يكبر الصغار

وتثبت اللحم على ذقونهم ، ويفصلها عن نابولي بحر شاسع

كاد أن يبتلعنا جميعاً ، وإن أرجع بعضنا ،

بفضل القدر وحده ، حتى نقوم بدور مرسوم !

كان ما مضى يمثل العقيدة المكتوبة ، وأما المستقبل

ففي يدك ، وسوف أنهض به معك !

٢٥٠

سيباستيان : ما هذا كله ؟ ماذا تقول ؟ صحيح أن ابنة أخي

هي ملكة تونس ، ولكنها أيضاً وارثة عرش نابولي ،

وبين المكانين مسافة ما !

انطونيو : مسافة طويلة ! ويبدو أن كل ذراع فيها يصيح :

”كيف تستطيع كلاربييل أن تقتضى آثارنا

عائدة إلى نابولي؟ فلتحكك في تونس، وليستيقظ سباستيان !“

لكن الموت قد أخذهم الآن ، في نومهم هذا ! بل لن يزيدوا

به سوءاً عما هم عليه ! وهناك من يستطيع أن يحكم نابولي

مثل هذا النائم ! ونبلاء يستطيعون الثروة طويلاً

ويلا داعٍ مثل جونزالو هذا ! بل إننى أستطيع

تعليم البيغاء أن يضارعه في عمق الألفاظ ! ليتك تدرى

ما يدور بخاطري ! فما أروع الفرصة التي

يتيحها النوم لانطلاقك ! هل تفهمنى ؟

سباستيان : اظن أنى أفهمك !

انطونيو : وكيف ترى ذاك طالع سعدك ؟

سباستيان : أذكر أنك خلعت اخاك بروسبيرو وأخذت مكانه !

انطونيو : صحيح ! وانظر كيف تناسبنى ملائسى ،

بل لقد أصبحت أكثر ملاءمة لى ، كان خدمه في حكم زملائى

وأصبحوا الآن من أتباعى !

سباستيان : لولا وخز ضميرك !

انطونيو : نعم نعم ! وأين وخز ذلك الضمير ؟

لو كان من دُعَلٍ في قدمى ، لبست حذاءً واسعاً !

ولكننى لا أحس بوجود ذلك الإله في صدرى !

ولو كان بينى وبين ميلانو عشرون ضميراً

لأصبحت كقطع السكر التي تذوب فلا تعترضنى !

ها هو ذا أخوك النائم ، وسوف يستوى بالأرض التي
يرقد عليها ، إذا بات في حال لا تختلف كثيراً - أي إذا مات !
وأستطيع أنا ، بهذا الصارم المطيع ، بل بثلاث بوصات قحسب ،
أن أذيبه الترم الأبدى ! وفي الوقت نفسه ، تفعل أنت فعلى ،
٢٨٠ فترسل تلك المضغة الهرمة ، أستاذ الحكمة [جونزالو] ،
إلى عالم الرقاد السرمدي ، فلا يلومنا على ما فعلنا !
أما سائر الرجال ، فسوف يستمتعون بنوارعنا
كما تلعب القطرة قطرات اللبن ! بل يوجهون عقارب الساعة
إلى الوقت الذي نحدده ونراه مناسباً !

سيباستيان : السابقة التي أعتمد عليها هي ما فعلته أنت !

فكما حصلت يا صديقي العزيز على ميلانو
سأحصل أنا على نابولي ! جرد سيفك ! ضربة واحدة
تعفيك من دفع الجزية ، وتأتيك بحبي - حب الملك !
٢٩٠ **انطونيو :** فلنستل السيفين معاً ، وعندما أرفع يدي ، أرفع يدك
واهبط بها على جونزالو
سيباستيان : نعم ولكن - كلمة واحدة

[يتحيان جانباً للتهامس]

[يعود آريل (غير مرئي) ويملأ صوت الموسيقى والغناء]

آريل : مَوْلَايَ بِفَنِّ السُّحْرِ رَأَى السُّخْطَرَ الْمُحْدِقَ حَقًّا
بِكَ يَا صَاحِبَةَ النَّائِمِ ! وَلِذَلِكَ أَرْسَلَنِي قَوْرًا
حَتَّى أَنْقِذَ الْاَثْنَيْنِ وَالْأَ دَهَبَتْ خُطَّتُهُ بِدَا

[يغنى في أذن جونزالو]

وَيَيْنَا تَغُطُّ هُنَا فِي سَيَاتِكَ
صَحَا مِنْ يُدَبِّرُ أَخْلَدَ حَيَاتِكَ
وَلِلْوَقْتِ يَرْنُو وَيَلْحَظُ
إِذَا كُنْتَ تَبْغِي الْحَيَاةَ فَكَادِرُ
يَنْقُضُ نَعَاسِ الْجُعُونِ وَحَاذِرُ
تَبْقُظُ ! تَبْقُظُ تَبْقُظُ

٣٠٠

الطوئير : فلنناجته إذن معاً

جونزالو : [يفتح عينيه] أيها الملائكة الكرام ! احفظوا الملك !

[يصيحوا الآخرون]

الونزو : يا صجباً كل العجب ! هل صحا كلاكما ؟

ولماذا اسئل كل منكما سيفه ؟ ولماذا هذا الشحوب المرعب ؟

جونزالو : ماذا في الأمر ؟

سباستيان : كنا نغف لحراستكم أثناء نومكم ، فإذا بنا

منذ لحظة ، نسمع هديرًا راعداً كخوار الثور أو زئير الأسد !

ألم توقظكم تلك الجلبة ؟ لقد صككت أذني صكة مخيفة !

الونزو : لم أسمع شيئاً !

الطوئير : كان ضجيجاً ترتعد له آذان الوحوش ويزلزل الأرض !

٣١٠

قطعاً كان زئير سرب كامل من الأسود !

الونزو : هل سمعته يا جونزالو ؟

جونزالو : أقسم بشرفي ! لقد سمعت يا سيدي طنيناً غريباً أيقظني !

ومن ثم هَزَزْتُكَ يا سيدي رصحت ! وعندما فتحت عيني

وجدت سيوفهما مشهورة في أيديهما ! لقد سمعت ضجة ما

لا شك في هذا ! وعلينا إذن أن نحترس ونحترز

أو أن نغادر هذا المكان . فلتجرد سيوفنا إذن !

الونزو : هيا ترك هذه البقعة ، ولنتكمل البحث

عن ولدنا المسكين !

جوناو : فلتحفظه السماء من هذه الوحوش ! فلا شك أنه في الجزيرة !

الونزو : سيروا بنا هيا ! ٣٢٠

آرييل : سَأَمْضِي إِلَيْكَ بِرُوسِيْرٍ حَتَّى تُحِيطَ بِمَا قَدْ فَعَلْتُ بِأَمْرِكَ

وَمَا مَلِكًا صَحِيحَتِكَ السَّلَامَةُ فِي رِحْلَةِ الْبَحْثِ عَنْ وَلَدِكَ !

[يخرج الجميع]

نهاية المشهد الأول

من الفصل الثاني

المشهد الثاني

(ناحية أخرى فى الجزيرة)

[يدخل كاليبان حاملاً كومة من الحطب ، يدوى هزيم الرعد]

كاليبان : فلتنزل على رأس بروسبيرو جميع الجرائم التى ترفعها

الشمس من المستنقعات والأوحال والسهول ، ولنملأ

بقاع جسمه كلها بالأمراض ! أعرف أن العفازيت التابعة له

تسمنى ، ولكننى لا بد أن أشتبه ! وإن لم تجرؤ على قرصى

أو تخوفى بأطياف الأشباح ، أو إلقانى فى الوحل ،

أو تضليلى بومج المستنقعات فى الظلام ، إلا إذا

أمرها بذلك ! ومع ذلك فهو يسلطها على

لأنه الأسباب ! تمثل أحيانا بالقرد التى

تكشر عن أنيابها وتعوى فى وجهى ثم تعضنى !

وأحيانا بالقنافذ التى تلقى بنفسها فى طريقى ١٠

وأنا أسير حافى القدمين ، فتغرس أشواكها

فيهما كلما خطوت ، وأحياناً تلتف الأفاعى حولى

ونفخ بالسنتها المشفوقة فى وجهى حتى يطير عقلى !

[يدخل تريتكولو]

وانظروا ها هو ذا أحدهم ! جاء يعاقبنى

على التباطؤ فى جمع الحطب ! سأنبطح على وجهى

فربما لم يلحقنى !

تريتكولو : لا أرى هنا أشجاراً كبيرة أو صغيرة تحمى الإنسان من تقلبات

- الجو ، وأحس بهبوب عاصفة أخرى ، وأسمع صفيرها في
الرياح ، وأرى على البعد امتداد السحاب الأسود ، وسحابة ٢٠
ضخمة تشبه قرية النيذ القبيحة التي توشك أن تسكب خمرها !
فإذا سمعت قصف الرعد من جديد فلن أعرف أين أختبئ !
وأما تلك السحابة فلن تملك إلا أن تنهمر مدراراً ! آه ! ما هذا ؟
إنسان إم سمكة ؟ ميت أم حي ؟ قد يكون سمكة ، فرائحته
كالمسك ! رائحة سمكة معتقة ! لا كرائحة 'البكالاه' الطازج !
سمكة غريبة ! لو كنت الآن في إنجلترا - وقد ررتها يوماً ما -
لرسموا صورتها وعلقوها حتى تجذب السياح ، ولدفع السياح
نقودهم للتسلى برؤيتها ، ولجاءت بثروة لصاحبها ! فأى مخلوق ٣٠
غريب هناك يثرى صاحبه ! فالإنجليز يستكثرون دفع قرش واحد
لمساعدة شحاذ أخرج ، ويدفعون عشرة ليشاهدوا أحد الهنود
الحمر ، حتى بعد موته ! هذه السمكة لها رجلان مثل البشر ،
ورعانف مثل الذراعين ! مازال جسده دافئاً - قسماً بالله ! سوف
أقول الآن رأيي ، ولن أكتمه عنكم ! ليس هذا سمكة ، بل أحد
سكان الجزيرة ، بعد أن صمقته صاعقة منذ قليل ! [صوت
هزيم الرعد] يا للشر ! هبت العاصفة من جديد ! سوف
أحتمي بعباءته ، وأندس تحتها ! فلا يوجند مأوى لي سواها !
فالشقاء يرغم الإنسان على الرقاد مع أغرب الغزباء ! سوف ٤٠
التحف بالعباءة حتى تشرب الأرض العاصفة حتى الثمالة !
يدخل ستيفانو وهو يغنى [حاملاً زجاجة خمر]

ستيفانو : لَنْ أُرْكَبَ بَعْدَ الْآنَ الْبَحْرُ
بَلْ سَوْفَ أَمُوتُ عَلَى الْبَرِّ !

لا يليق إنشاد هذه الأغنية البشعة في جنازة أحد ! على أي حال
هذا عزائي !

[يشرب]

يغنى : رَبَّانُ الْمَرْكَبِ وَأَنَا وَالْكُنَّاسُ
وَرِئِيسُ الْمَلَّاحِينَ وَكُلُّ الْحَرَاسِ
وَالْمَدْفَعِيِّ وَمَاعِدُهُ أَيْضًا
أَحِبُّنَا كُلَّ بَنَاتِ الْبَنَاتِ
مَوْلَا وَمِيجَا وَمَارْجِي وَمَارِيَانِ
لَكِنْ مَا أَحِبُّنَا الْمَدْعُوَّةُ كَيْتُ
فَلَهَا فِي فَمِهَا شَرُّ لِسَانِ
تَصْرُخُ فِي وَجْهِ الْبَحَّارِ
اشْتَقُّ نَفْسَكَ يَا إِنْسَانُ !

تكره نكهة قَارِ الْمَرْكَبِ وَالْفَطْرَانُ !
أَمَّا إِنْ شَعَرْتَ يَوْمًا بِالْحِكَّةِ
فَقَدْ الْحَائِكِ تَتَقَلُّعًا فِي كُلِّ مَكَانٍ !
وَإِذَنْ هَبَا لِلْبَحْرِ أَيَا شَبَّانِ
وَلِتُشْتَقَّ كَسِيَّتُ الْآنَ !

هذه أغنية بشعة أيضًا ! ولكن في هذا عزائي وتسلتي

[يشرب]

- كاليبان :** [يتأوه] لا تعذبني آه آه !
- ستيفانو :** ماذا هناك ؟ ألدنيا شياطين هنا ؟ هل هذه حيل السحرة الذين يعرضون المتوحشين والهنود الحمر ؟ وهل نجوت من الغرق ٦٠ حتى أخاف من أرجلك الأربع ؟ فكما جاء في الأمثال : ما سار إنسان على أربع أرجل يستطيع أن يغلبه ! وسوف أكرر العنل ، ما دام ستيفانو يتنفس من أنفه !
- كاليبان :** العفريت يعذبني آه آه !
- ستيفانو :** هذا وحش من وحوش الجزيرة ، له أربع أرجل ، وأظن أنه يعاني من الحمى ! أنى له أن يتكلم لغتنا ؟ سوف أسعفه مكافأة على علمه باللغة ! إذا استطعت أن أشفيه ، فسوف أستأنسه وأصحبه إلى نابولي معي ، فهو جدير بالإهداء إلى أي امبراطور ٧٠ ليس يوماً خذاً من جلد البقر !
- كاليبان :** لا تعذبني ! أرجوك ! سامرع بإحضار الحطب إلى المنزل !
- ستيفانو :** إنها نوبة الحمى وهو يهذى ويخرف ! سأذيقه طعم خمرى ، فإذا لم يكن قد ذاتها من قبل ، فسوف نقضى على النوبة ! إذا استطعت أن أشفيه وأستأنسه ، فلن أطلب ثمناً باهظاً له ، ولكنني سأبيعه إلى من يدفع أعلى الأسعار ! ٨٠
- كاليبان :** لم تؤلمتي إلا قليلاً حتى الآن ! ولكنك ستزيد من الألم حالاً ! عرفت ذلك من ارتعاشك ! لقد عمل سحر برومبيرو عمله فيك !
- ستيفانو :** اعتدل على جنبك وافتح فمك ! هيا اشرب ! هذا سيعلمك الكلام ، فالممثل يقول "الجمعة أنطقت القطة" ! افتح فمك أيها

القط ! سينفض هذا عنك انتفاض الحمى ! وأؤكد لك ! بل
سوف ينفضها حقاً ! أنت لا تعرف أصدقاءك ! انتح فكيك من
جديد ! هيا !

ترينكولو : أنا أعرف هذا الصوت ! إنه صوت - لا لا ! لقد غرق ! وهؤلاء

من الشياطين ! رحمتك يارب ! ٩٠

ستيفانو : أربع أرجل وصوتان - وحش بالغ الرقة ! صوته الأمامي يمتدح
صديقه ، وصوته الخلفي يسبه ويشتمه ! لسوف أشفيه ولو
أفرغت في فمه كل ما في الزجاجاة من خمر ! هيا اشرب !
كفى ! سوف أفرغ بعض الخمر في فمك الآخر !

ترينكولو : ستيفانو !

ستيفانو : هل يتادبنى فمك الآخر ؟ رحمتك يارب ! رحمتك يارب ! هذا
شيطان لا وحش ! سوف أتركه فليس في يدي ملصقة طويلة
كالتي تلزم لصحبة الشيطان ! ١٠٠

ترينكولو : ستيفانو ! لو كنت ستيفانو حقاً فالعسنى بيدك ، وتحدث إلى ،
فأنا ترينكولو ! - لا تخف ! صديقك المخلص ترينكولو !

ستيفانو : إن كنت ترينكولو حقاً - فإخرج من ذاك المكان ! سأجرّك من
الأرجل الصغرى ! أنا أعرف أرجل ترينكولو - وهذه هي حقاً !
ها أنت خرجت - ولا شك أنك ترينكولو بلحمه وشحمه ! ما
الذي أدخلك في ثوب هذا الوحش ؟ أم إنه قسادر على ولادة
أمثالك ؟

ترينكولو : كنت أظن أنه مات بعد أن صبعفته صاعقة ! ولكن ألم تفرق

أنت يا ستيفانو ؟ أرجو ألا تكون قد غرقت ! هل مرسى
العاصفة ؟ لقد أختبأت فى عباءة الوحش الميت خفواً من
العاصفة ! وهل أنت حى تروق يا ستيفانو ؟ مرحى يا ستيفانو !
لقد نجا رجلان من نابولى !

ستيفانو : أرجوك لا تُقلِّبْنى بين يديك ، فمعدتى مقلوبة أصلاً !

كاليبان : هذان كائنان رائعان ، إذا لم يكونا من العفاريات ! وأحدهما -

هذا - إله جميل ، وفى يده شراب سماوى ! سأركع له !

ستيفانو : ولكن كيف نجوت ؟ وكيف أتيت إلى هنا ؟ قل الصدق وأقسم

على هذه الزجاجاة ! قل كيف جئت إلى هنا ؟ أما أنا فقد نجوت
على ظهر برميل من الخمر الإسباني ، وكان البحارة قد ألغوا به
فى الماء ، قسماً بهذه الزجاجاة - وهى ، كما ترى - قمقم
صنعه بنفسى من لحاء إحدى الأشجار ، بعد أن ألقت الأمواج
بى إلى الشاطئ .

كاليبان : قسماً بهذه الزجاجاة ، سأصبح من رعاياك المخلصين ، فعدنا

هذا الشراب لا ينتمى إلى الأرض !

ستيفانو : ها هى الزجاجاة أقسم عليها أن تقول الصدق وقل لى كيف نجوت !

تريستولو : مسبحت إلى الشاطئ يا صاحبنى مثل البط ! إذ أستطيع أن

أصبح مثل البط وأقسم !

ستيفانو : إذن قبل الكتاب . . تفضل ! ذق ! ربما تستطيع السباحة مثل

البط ، فقد خلقت تشبه الإوز !

تريستولو : ستيفانو ! هل لديك المزيد من هذا الشراب ؟

- ستيفانو :** البرميل كله يا صاحبي ! رقبو خموري في كهف صخري على شاطئ البحر ، وفيه أخفيت النبيذ عن العيون ! وأنت أيها الوحش ! كيف حالك الآن ؟ هل ذهبت الحمى عنك ؟
- كاليبان :** ألم تهبط من السماء ؟
- ستيفانو :** بل من القمر ! وأؤكد لك ! كنت في يوم من الأيام الرجل الذي ترى وجهه في القمر !
- كاليبان :** لقد شاهدتك في القمر ، وأنا أعبدك ! وأذكر أن سيدتي دلتني ١٤٠ عليك ، وعلى كلبك ومكنستك !
- ستيفانو :** أقسم على ذلك ! قبل الكتاب ! سوف أملؤه قريباً بالمزيد ! أقسم !
- ترينكولو :** قسما بضوء النهار المبارك - إنه لوحش نافه ! كيف خُفْتُ أنا منه ؟ وحش ضعيف هزيل ! الرجل الذي في القمر ! وحش مسكين يصدق كل ما يقال له ! [بعد أن يشرب كاليبان] هنيئاً مريئاً أيها الوحش !
- كاليبان :** سأدلك على كل شبر من الأرض الخصبة في الجزيرة ، وسوف أقبل قدميك ! أتوصل إليك : كن إلهي المعبود !
- ترينكولو :** قسما بهذا الضوء إنه لوحش خثون سكير إلى أقصى حد ! نعم ١٥٠ إن يغفر إلهه حتى يسرق زجاجته !
- كاليبان :** سأقبل قدمك ، وأقسم أن أكون من رعاياك .
- ستيفانو :** ها إذن ! اركع وأقسم !
- ترينكولو :** سأمرت من الضحك من هذا الوحش الذي يتدلل كالكلب الصغير ! وحش بالغ البشاعة ! تحدثني نفسي بأن أضربه لولا -

- ستيفانو : هيا ! قُبل ! [يشرب كالبيان]
- تزينكولو : لولا أن الوحش المسكين سكران ! وحش كرهه !
- كالبيان : سادلك على أفضل البنايع ، واقطف لك أنواع الثوت البرى ، ١٦٠
وأصيد لك الأسماك ، وأجلب لك الحطب الكافى .
لعنة الله على الطاغية الذى أخدمه !
لن أحمل إليه الحطب بعد الآن ، بل سأخدمك أنت
أيها الرجل الرائع !
- تزينكولو : وَحْشٌ مُضْحَكٌ ، يرى فى السكير رجلاً رائعاً !
- كالبيان : أرجوك ! دعنى أصحبك إلى أشجار التفاح العثمرة ،
وسوف أستخرج لك بأظفارى الطويلة جذور جور الأرض
وأريك أعشاش الطيور ، وكيف تنصب الفخ لصيد
القرذ ذى اللحم الطيب ، وأدلك على عناقيد البندق ، ١٧٠
وأتيك بأفراخ طيور البحر من أعشاشها فوق الصخور !
فهل ستأتى معى ؟
- ستيفانو : أرجوك تقدم ، سوف أسير خلفك ، وعليك بالصمت ! اسمع
يا تزينكولو ! لقد غرق الملك وجميع الرفاق ، ومن حقنا أن
نرت هذا المكان ! اسمع [إلى كالبيان] أحمل رجائى ! [إلى
تزينكولو] سوف نملؤها من جديد بعد قليل !
- كالبيان : [يغنى بصوت مخمور]
وداعاً أبا سيدي الوداع الوداع !
- تزينكولو : الوحش يعمرى ! الوحش سكران !

كاليبان : [يغشى]

١٨٠

لَنْ أُنِيَّ أَيَّ مُدَوِّدٍ بَعْدَ الْآنَ !
لِلصَّيْدِ وَحِفْظِ الْأَسْمَاكِ لِلْإِنْسَانِ
أَوْ أَحْضِرَ أَحْطَابَ الْغَابِ
لِلسَّيِّدِ بِأَمْرٍ قِيَّاسٍ !
أَوْ أَعْمَلْ فِي تَنْظِيفِ الْأَشْجَابِ
أَوْ غَسِّلِ الْأَطْبَاقَ بِسَائِ مَكَانٍ
بَانْ بَانْ بَانْ - كَالِيْبَانْ
بَدِّلْ سَيِّدَهُ السُّلْطَانَ !

الحرية يا هوءا ! الحرية يا هوءا ! الحرية ! الحرية ! الحرية يا هوءا !

ستيفانو : أيها الوحش الجميل ! تقدم وسوف نسير وراءك

[يخرجون]

نهاية الفصل الثاني

الفصل الثالث

المشهد الأول

[أمام كهف پروسبيرو]

[يدخل فرديناند حاملاً كومة حطب]

فرديناند :

قد يكون الجهد المبذول في بعض الألعاب أليماً

ولكن منعتها تمنح الألم ا وقد يُقدم المرء على عمل ثاقف

فيزداد به شرقاً ا والغايات الجليلة قد تقتضى

أداء الصغائر ا وربما استثقلت هذا العمل الثاقف

وكرهته ، لولا أن حبيبتى التى أعمل فى سبيلها

تحبى فى النفس ما يموت ، وتحيل جهدى الجهد

إلى متعة ولذة ا ألا إنها تتحلى برقة ورهافة

تزيد عشرة أضعاف عن قسوة الدما وغلظته ا

بل إن الغلظة مركبة فى طبعه ا إذ حكم على بحمل

الآلاف من هذه الأخشاب ، وتكديسها ، ١٠

ولا عاقبتى عقاباً مرة ا وحبيبتى الرقيقة

تبكى عندما ترائى أعمل ونقول إن هذا العمل الحقيقير

لم يقم به شريف مثلى من قبل ا لقد توقفت عن العمل ا

ولكن هذه الأفكار العذبة تزيد من طاقنى عليه ،

وهكذا يزداد جهدى بالتوقف عنه ا

(تدخل ميراندا ، ويقف پروسبيرو إلى جانب المسرح [يحيث لا يريانه])

- ميراندا** : يكفى هذا الآن ! لا تجهّد نفسك هذا الإجهاد !
 ليت البرق قد أحرق هذه الأخشاب التى كُتِبَ عليك جمعُها !
 أرجوك ضعها على الأرض واسترح ! وعندما نشعلها للوقود
 ستزل منها القطرات كأنما تبكى تعبك وجهك !
 ٢٠ والذى منكب على كتبه ، فاسترح الآن أرجوك !
 فأنت فى مأمن منه ثلاث ساعات !
- فرديناند** : يا أعز حبيبة ! قد تغرب الشمس قبل أداء
 ما كلفنى به والدك !
- ميراندا** : اجلس الآن وسوف أحمل عنك الأخشاب بعض الوقت !
 أرجوك دعنى أحملها إلى الكرومة
- فرديناند** : لا يا أغلى المخلوقات ! لن اجلس مكتوف اليدين ،
 وأدعك تعملين هذا العمل النافه ،
 ولو مزقت عضلاتى ، وكسرت ظهرى !
- ميراندا** : لسوف يناسبنى مثلما يناسبك ،
 ٣٠ بل هو أيسر علىّ لأننى أريده ،
 ولا تريده أنت !
- بروسبيرو** : أيتها المسكينة ! لقد أصابتك العدوى !
 وهذه الزيارة دليل عليها !
- ميراندا** : تبدو مرهقاً !
- فرديناند** : لا أيتها النبيلة ! إننى أرى نظرة الصباح حولى
 ما دمت إلى جوارى ، حتى فى الليل البهيم ! أقوسل إليك

أن تذكرى لى اسمك ! ولو لأذكرك فى صلواتى وحسب !

ميراندا : ميراندا ! أواه يا أبس ! لقد خالفت أمرك وذكرته !

فرديناند : ميراندا ! من تأثير الإعجاب ! بل قمة الإعجاب !

يا من توارين أعز ما فى الدنيا ! ما أكثر النساء اللاتى

أعجبت عيني بهن ، وما أكثر المرات التى

وجدت أذى الدؤوب أسيرةً لأنعام الستهن !

وقد سبق لى الإعجاب بالكثيرات لخصال متفرقة فى كل منهن !

فإذا بدا أن الكمال تحقق فى واحدة ، ظهرت نقیصة

تنقص أفضل شئائها ، وتطمسها أو تلغيها !

أما أنت ! أنت أيتها الكاملة التى لا تضارع ،

فلقد خلقت الله من أفضل صفات الإناث جميعاً !

ميراندا : لا أعرف واحدة أخرى من بنات جنسى ،

ولا أذكر وجه امرأة أخرى

إلا وجهى الذى أراه فى مرأتى ! بل لم أشاهد

من أستطيع أن أدعوه رجلاً سواك ، أنت يا صديقى الكريم ،

ووالدى العزيز ، وأما ملامح الآخرين من رجال ونساء

فلا علم لى بها ، ولكنى أقسم بعفتى ،

جوهرة صدقى ، إننى لا أرجو رفيقاً لى

فى الدنيا غيرك ، لا ولا يستطيع خيالى

أن يصور شكلاً يحبه سواك أنت !

ولكن ما أندا أنكلم على سجتى فاشتط ،

نامية بذلك أوامر أيى !

فرديناند : إني الآن يا ميراندا أمير ، وأعتقد أيضاً أننى . ٦٠

أصبحت ملكاً ، ولو أننى لا أتمنى ذلك ، ولا أطيق - إذن -

عبودية نقل الحطاب أكثر مما أطيق ذبابة واحدة

تحطُّ على قمى ! فلتسمعنى حديث روحى إليك :

فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة ،

طار قلبى إليك شوقاً لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حملاً صبوراً للحطاب !

ميراندا : هل تحبى ؟

فرديناند : أينها السماء اشهدى ! ويا أينها الأرض اشهدى على ما أقول !

ولتكلاً اعتراقتى ، إذا قلت الصدق ،

بتاج الهناء والعطف ! وأما إن كان كذباً

فليتقلب ما كتب لى من نعيم ، إلى يؤس وشقاء ! ٧٠

إن حى وتقديرى وإجلالى لك يفوق حدود .

ما أكتّه لكل شيء آخر فى الدنيا !

ميراندا : إنى بلهاء ! أبكى لما يفرحنى !

يوسبيرو : لقاء جميل بين عاطفتين نادرتين ! فلتعطر السماء

بركاتها على ما رأى النور بينهما !

فرديناند : لماذا تبكين ؟

ميراندا : لضعف حيلتى ، إذ لا أجرؤ أن أقدم لك

ما أرغب فى منحه ، ولا أن آخذ منك

ما يقتلنى عدم الحصول عليه ! ولكن كلامى هذا لا يجدى ،
 فكلما اجتهدتُ حتى فى التخفى ، زاد كشفه عن ذاته !
 لابد أن أتخلّى عن الخجل الذى يدفعنى إلى المراوغة !
 بل سوف ألتزمُ الصراحة فى إطار البراءة المقدمة !
 أنا ووجتك إن أردت الزواج ،
 وإذا لم تكن تريده ، فسوف أقضى حياتى عذراء فى خدمتك !
 قد ترفض أن أكون رفيقة لك ، ولكننى سأكون
 خادمة لك ، شئت أم أبيت !

فرديناند : حبيبتي يا أعز الناس ! ها أنذا أركم لك طائماً !

ميراندا : أنت زوجي إذن ؟

فرديناند : نعم ! بقلب يريد مثلما يريد العبد أن يتحرر !
 هالك يدي !

ميراندا : وهالك يدي أيضاً ! وقد وضعتُ قلبي فيها ! الآن وداعاً
 حتى نلتقى بعد نصف ساعة !

فرديناند : ألف ألف وداع !

[يخرج فرديناند وميراندا منفصلين]

بروسبيرو : لا يقارن فرحي بفرحتهم ،

وإن كنا قد فوجئنا جميعاً بما حدث !

ولكن فرحي به يفوق فرحي بأى شيء آخر !

لابد أن أعود إلى كتبي ، فلا بد أن أنجز أعمالاً كثيرة

فى هذا الصدد ، قبل موعد العشاء .

[يخرج]

نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث

المشهد الثاني (من الفصل الثالث)

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو]

ستيفانو : لا تقل هذا ! لن نشرب الماء إلا عندما يفرغ البرميل ، ولن نذوق قطرة ماء واحدة قبل ذلك ! وإذن فلنشرب ولنجرع !
اشرب نخبي يا خادمي الوحش !

ترينكولو : خادم وحش ! ما أغرب أهل هذه الجزيرة ! يقولون إنهم خمسة فحسب ، ونحن ثلاثة منهم ، فإن كانت عقول الآخرين مثلنا انهارت الدولة !

ستيفانو : اشرب ياخادمي الوحش عندما أمرك ! عيناك ثابتان تقريباً في رأسك !

ترينكولو : وأين يكونان إلا في الرأس ؟ سيزيد جمال الوحش إن كانا في ذيله ! ١٠

ستيفانو : أغرق خادمي الوحش لسانه في التبييض ! أما أنا فلم يستطع البحر أن يفرقني ، ولقد سبحت خمسة وثلاثين فرسخاً ، مقبلاً مديراً ، قبل أن أصل إلى الشاطئ ! قسماً بضوء النهار ، سوف أجعلك نائبي يا وحش ، أو حامل لوائى !

ترينكولو : نائبك - إذا أردت - فهو لا يصلح لحمل اللواء واقفاً !

ستيفانو : لن نمر من العدو يا سيد وحش !

ترينكولو : لن نقرأ ولن نكرأ بل سنهراً مثل الكلاب ! بل لن تنطقا بشيء !

ستيفانو : تكلم أيها الوحش ولو مرة في العمر .. إن كنت وحشاً صالحاً ! ٢٠

كاليبان : كيف حال حضرتك ؟ دعنى أعتق حذاءك ! ولكننى لن أخدم

ترينكولو .. فليس مقداماً !

- تريينكولو :** هذا كذب يا اجهل دابة ! لقد شربت حتى أصبحت قادراً على
منازلة أي شرطي ! عجباً لك يا من تشبه السمك ! يا أيها
القاجر ! هل يجبن رجل شرباً ؟ هل تكذب كذب الوحوش ،
وتصفك كالسمك والآخر وحش ؟
- كاليبان :** عجباً كم يسخر مني ! هل ستركه يسخر مني يا مولاي ؟
- تريينكولو :** «مولاي» ؟ كيف يكون وحش بهذه البلاهة ؟
- كاليبان :** هل سمعت ؟ لقد عاد للسخرية أرجوك ان تعضه وتعضه حتى يموت !
- ستيفانو :** اسمع يا تريينكولو ! هذب لسانك في رأسك ! أما إذا أعلنت
العصيان ، فسوف تُشنق على أقرب شجرة ! الوحش المسكين
من رعاياي ولن أسمع بأي إهانة له !
- كاليبان :** أشكر مولاي النبيل ! هل تفضل بالاستماع من جديد إلى
الطلب الذي رفعته إليك ؟
- [يدخل أرييل غير مرئي]
- ستيفانو :** أي والله ! اركع وكرر طلبك ! سأقف لأستمع ، وكذا تريينكولو !
- كاليبان :** سبق أن ذكرت لك ، أنني خاضع لطغيان طاغية .. ساحر !
- تحايل وخدعني واستولى على جزيرتي !
- أرييل :** أنت كذاب !
- كاليبان :** بل أنت الذي يكذب ! أيها القرد المهرج !
- أتمنى أن يقضى عليك أستاذي المقدم !
- ولست كذاباً !
- ستيفانو :** اسمع يا تريينكولو ! إذا عكّرت عليه صغوف قصته من جديد ،

فأقسم بقبضتي أن أخلع بعض أسنانك !

تريينكولو : ولكنني لم أتكلم !

ستيفانو : اسكت إذن ولا تزد . تحدث يا كاليان ! ٥٠

كاليان : كنت أقول إنه استولى على هذه الجزيرة بسحره ،

أخذها مني أنا ! فإذا استطاعت عظمتكم

أن تثار لي منه - وأعلم أنك تستطيع

وهذا المخلوق لا يستطيع -

ستيفانو : قطعاً .. بالتأكيد !

كاليان : فسوف تصبح ملكاً عليها ، وأصبح خادماً لك .

ستيفانو : وكيف يمكن تحقيق ذلك ؟ هل يمكنك أن تصحبني إليه ؟

كاليان : طبعاً طبعاً يا مولاي ! سوف آتيك به نائماً

وعندها تستطيع أن تدق مسماراً في رأسه ! ٦٠

آرييل : أنت تكذب ! لا تستطيع ذلك !

كاليان : لكأنك مهرج يرتدى حلة مخططة ! يا لك من أحمق سخيف !

أتوصل إلى عظمتكم ! سدّد إليه اللكمات ،

وخذ تلك الزجاجاة منه ! فإذا ذهبت الزجاجاة ،

لن يشرب إلا ماء البحر ! فلن أدله على ينابيع العذبة

الدفاقة !

ستيفانو : اسمع يا تريينكولو ! لا تعرّض نفسك للخطر من جديد !

فإذا قاطعت هذا الوحش بكلمة أخرى ، فأقسم بقبضتي

أن أطرد الرحمة من قلبي ، وأضربك حتى أبطلك

٧٠

مثل شرائح السمك !

ترينكولو : عجباً ! ماذا فعلت ؟ لم أفعل شيئاً ! سأبتعد عنكما !**ستيفانو** : ألم تقل إنه يكذب ؟**أرييل** : أنت كذاب !**ستيفانو** : هل أنا الذى قال ذلك ؟ خذ هذه الضربة [يضره]

ما دمت تحب الضرب ، فكذبى مرة أخرى !

ترينكولو : أنا لم أكذبك ! هل فسد عقلك ، وفسد سمعك أيضاً ؟

لعنة الله على رجاجتك ! هذا ما يفعله النبيذ والشُّرب !

فَلْيَهْلِكْ وَحْشُكَ ، وليأخذ الشيطان أصابعك !

٨٠

كاليبان : ها ها ها !**ستيفانو** : هيا يا كاليبان ! أكمل القصة ! وأنت يا ترينكولو ! أرجو أن تبعد !**كاليبان** : اضربه كما يجب ! وسأتولى أنا الضرب بعد قليل !**ستيفانو** : ابتعد يا ترينكولو ! وهيا يا كاليبان ! أكمل !**كاليبان** : نعم ! كما قلت لك ! من عادته أن ينام ساعة العصر

وعندها تستطيع أن تستولى على كتبه

ثم تهشم رامه ، أو تهوى بخشبة على جمجمته ،

أو تغرس وتداً فى بطنه ،

أو تقطع رقبته بسكينك ،

لا تنس أن تستولى على كتبه أولاً ،

٩٠

فبدونها لن يقل بلاهة عنى ! ولن يستطيع

أن يأمر عفريناً واحداً فيطيعه !

وكلهم يكرهونه كرهًا عميقًا مثلي !
لا تحرق إلا كتبه ! فلديه مواعين جميلة -
وهذا هو الاسم الذي يطلقه عليها -

وهو يريد أن يزين بها منزله عندما يصبح له منزل !
أما ما يجب أن تتأمله بعمق فهو جمال ابنته

وهو نفسه يرى أنها لا تبارى ولا تجارى ! لم أشاهد

في حياتي من النساء غير ميكوراكس ، والدتي ،
وتلك الفتاة ، وشنان ما بين الاثنين !

ستيفانو : هل هي رائعة الجمال ؟

كاليبان : نعم يا مولاي ! سوف تليق بفراشك ، بالتأكيد !

وتنجب لك أجمل ذرية !

ستيفانو : اسمع أيها الوحش ! سوف أقتل هذا الرجل ، وأصبح مع ابنته

ملكًا وملكة ، - حمانا الله من العيون ! - وتصبح أنت

وترينكولو نائبين للملك ! ما رأيك في هذه الخطة يا ترينكولو ؟

ترينكولو : ممتازة !

ستيفانو : فلتصافح إذن ! اعتذر لأنى ضريتك ، ولكن لابد أن تحفظ

لسانك طول عمرك !

١١٠

كاليبان : سوف ينام خلال نصف ساعة !

هل تقتله خلالها ؟

ستيفانو : نعم ! وأقسم بشرفى !

آزيسل : سأطير لآخر سيدى بذلك !

- كاليبان** : هذا يفرحني ! والسرور يغمرني !
فلنمرح إذن ! هل تبدأ الاغنية الجماعية
التي تعلمتها منك منذ قليل ؟!
- ستيفانو** : سأفعل ما تطلب أيها الروحش ، إن كان معقولاً ! سأفعل أي
شيء معقول ! اسمع يا تريتكولو ! هيا نغنى معاً !
[يغنى]

اسْخَرُ مِنْهُمْ واشْتُمَّهُمْ
واشْتُمَّهُمْ واسْخَرُ مِنْهُمْ
إِذْ لَا قَيْدَ عَلَى الْأَفْكَارِ !

١٢٠

- كاليبان** : ليس هذا هو اللحن !
[آريل يعزف اللحن على الناي بمصاحبة الدف]
- ستيفانو** : ما هذا ؟ إنه نفس اللحن !
- تريتكولو** : إنه لحن أغنيتنا الجماعية ! يعزفها شبحٌ لا جسدَ له !
- ستيفانو** : إن كنت من الإنسِ فاظهرْ على حقيقتك ! وإن كنتَ شيطاناً
فاظهرْ في أي صورةٍ تريدها !
- تريتكولو** : أرجوك أن تغفر لي ذنبي !
- ستيفانو** : الموت يسد كل الديون ! إني أتحدثك ! [يجبن فجأة] الرحمة ! ١٣٠
الرحمة !

- كاليبان** : هل أنت خائف ؟
- ستيفانو** : لا لا يا روحش ! لست أنا الذي يخاف !
- كاليبان** : لا تخش أدنى ! فَجَزِيرَتُنَا تَحْفَلُ بِالْأَصْوَاتِ !

مِنْهَا أَصْوَاتُ غِنَاءٍ أَوْ الْحَنُّ عَذْبَةٌ
تُطْرِبُ أُذُنِي دُونَ أَذْيٍ ! أحياناً آلافُ الآلاتِ الوتريةِ
تَعزِفُ الحاناً مثلَ طنينٍ يتداخلُ حولي !
وأحسُّ بأحيانٍ أخرى هذهَ من أصواتِ بريّةٍ
فأنامُ ولو كنتُ أفقتُ لتَوَى من نومٍ مندودٍ !
فأرى في الحلمِ كأنَّ سَحَابَ الخُضراءِ
قد انشَقَّ وفيه انفتحتُ طاقةُ

وتكادُ بأنْ تُلقي بكنوزٍ بينَ يَدَيَّ !

١٤٠

بل إني أبكي عند الصَّحْوِ

طَلَبًا لِلْعَوْدَةِ لِلنَّوْمِ وَلِلْحُلُمِ الْمَجْلُو !

ستيفانو : ستغدو مملكة رائعة لي ، أسمع فيها الموسيقى مجاناً !

كالبيان : بعد مقتل بروسبيرو !

ستيفانو : لن يتأخر ذلك - أذكرُ التفاصيل .

تزينكولو : الصوت يتباعد ! فلتبعه ثم ننجز عملنا فيما بعد .

ستيفانو : هيا بنا ! سر أماننا يا وحش ! وسوف نسير خلفك ! ليستني

أستطيع أن أرى عازف الدفّ الخفي ! ما أروعهُ في العزف !

تزينكولو : هل ستمضي يا ستيفانو ؟ تقدم أنت وسوف أتبعك !

١٥٠

[يخرجون]

نهاية المشهد الثاني من الفصل الثالث

المشهد الثالث (من الفصل الثالث)

[منطقة أخرى في الجزيرة]

[يدخل الونزو ، وسياستيان ، وأنطونيو ،

وجونزالو ، وأدريان ، وفرانشيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أقسم إنى لا أستطيع أن أخطو خطوة أخرى !
سيدي ! إن عظامي الهزيلة تؤلمنى ! ونحن نسير فى متاهة
بلا شك ! مرة يستقيم الطريق ومرة ينحرف !
لا بد أن أستريح قليلاً - بعد إذ ذلك !

الونزو : لا ألومك أيها العجور ، إذ هذنى الإرهاق أنا أيضاً
واحمد نشاطى ، لا بأس ! اجلس واسترح .
لقد بدأت أتخلى عن الأمل ، ولن أسمع له أن
يستمر فى خداعى . لقد غرق ابنى
بعد أن ضلّكنا الطريق فى البحث عنه ، والبحر يسخر

من بحثنا عبثاً على البر !

أنطونيو : [جانباً إلى سياستيان] لكم يسرنى أن فقد الأمل تماماً !
اسمع ! إن كنت فشلت مرة فى تحقيق ما اعتزمته
فلا تتراجع عنه أبداً !

سياستيان : [جانباً إلى أنطونيو] سنغتنم الفرصة التالية على خير وجه .

أنطونيو : [جانباً إلى سياستيان] فليكن ذاك الليلة ! فلقد هدهم السفر الآن ،
ولن يتبهبوا إلينا ، بل لن يستطيعوا ذلك ،
مثلاً انشبهوا وهم مستريحون !

- سيباستيان :** [جانباً إلى أنطونيو] أقول الليلة ! لن نتأخر بعد ذلك !
 [موسيقى رزينة غريبة، وبروسبيرو في أعلى المسرح (غير مرئي)،
 تدخل أشكال غريبة متفرقة ، وتأتي بمائدة عامرة ، وترقص
 حولها مع إيماءات التحية والترحاب ، ثم تدعو الملك ورفاقه
 إلى الطعام قبل أن تسحب وتخرج من المسرح]
- الونزو :** ما هذه الموسيقى ؟ أصغوا يا صهيى الكرام !
- جونزالو :** موسيقى عذبة رائعة !
- الونزو :** أرسل إلينا الملائكة الحارسين يارب ! ماذا كان هؤلاء ؟ ٢٠
- سيباستيان :** 'خيال الظل' أصبح حياً مجسداً ! الآن أصدق من يحكى
 عن وحيد القرن ! أو أن في بلاد العرب شجرة واحدة
 تتخذها العنقاء عرشاً لها ، وأن العنقاء تتولى الحكم الآن !
- أنطونيو :** سأصدق هذا وذاك ! وإن حكيت لى أى قصة خيالية -
 سأقسم إنها قد وقعت ، وإن الرحالة لم يكذبوا أبداً ،
 وإن كان المغفلون في بلدنا لا يصدقونهم
- جونزالو :** إذا حكيت ذلك في نابولي الآن ، فهل يصدقوننى
 لو قلت إننى رأيت من بين أهل الجزيرة -
- ٣٠ فلا شك أن هؤلاء من أهل الجزيرة -
 من يتخذون أشكالاً غريبة ، ومع ذلك -
 وانتبه لكلامى - يزدنون رقة وطيبة عن الكثيرين
 من بنى جنسا ، بل عن أى منهم تقريباً !
- بروسبيرو :** [جانباً] أحسنت وصدقت ! إذ إن بعض الحاضرين هنا

شرًّا من الشياطين !

الونزو : لا أستطيع مهما قلت أن أصف دهشتي

من هذه الأشكال وهذه الحركات وهذه الأصوات التي -

حتى دون لسان - تتحدث نوعًا من الحديث الصامت الرائع !

بروسبيرو : [جانبًا] لا تمتدح حتى تنتهي الحفلة !

فرانشيسكو : لقد اختفت الأشباح اختفاء غريبًا ! ٤٠

سيباستيان : لا يهمنا هذا ما داموا قد تركوا الطعام وراءهم !

ولدينا بطون ! هل تحبون أن تذوقوا ما تركوه هنا ؟

الونزو : لا أحب أنا !

جوزالو : أؤكد لك يا سيدى أن لا داعى للخوف ، وهل كان

أحد منا يصدق فى طفولته أن بعض سكان الجبال

لهم رقاب متهذبة كالثيران ، وفى حلقهم روائد لحمية

مثل الأكياس ؟ أو أن بعض الناس لهم رؤوس فى صدورهم ؟

وهو ما يؤكد لنا الآن كل من رآهم على ألا يعود الرحالة

بنسبة خمسة إلى واحد !

الونزو : سأنهض وأكل ، ولو كانت آخر وجبة لى ! لا يهمنى ! ٥٠

إذ أشعر أن أجمل ما فى العمر قد مضى ! قم يا أنجى الدوق !

انهض وشاركنا ما نفعل .

[برق ورعد . يدخل آريل فى صورة 'هارى' - وهو طائر

خرافى ضخيم له وجه امرأة ، ويصفق بجناحيه على المائدة ،

وبحيلة بارعة تختفى المائدة]

أرييل : يا رجال الخطيئة الثلاثة ! إن القَدَرَ الذى

يسخر الدنيا وما فيها لتحقيق غاياته ، قد

قضى بأن يلفظكم البحر ، وهو الذى لا تُنجم له شهية ،

ويلقى بكم على ظهر هذه الجزيرة ، التى لا يعيش فيها البشر ،

لانكم أقل بنى البشر جدارة بالعيش ، لقد أصبتكم بالجنون -

بل بالإقدام الذى يجعل الرجال يتحرون شققاً أو غرقاً !

[ألونزو وسياسيان وآخرون يستلون سيوفهم]

٦٠ يا لكم من حمقى ! ما أنا وزملائى

إلا جنود القدر ! أما العناصر التى صُنِعَتْ منها سيوفكم

فلن تستطيع انتزاع ريشة واحدة من ريشى ،

إلا إن استطاعت أن تخرج الرياح المُدَوِّية ، أو تقتل

المياه بطعناتٍ تثير السخرية ، إذ لا يلبث سطح الماء أن يلتهم !

وزملائى الجنود مثلى ! من المحال أن يصابوا بأذى !

وحتى إن كنتم قادرين على جرح أحد ، فسوف تجدون

سيوفكم قد ثقلت ولم تستجب لقوتكم

بل لن تستطيعوا رفعها ! أما رسالتى إليكم ، فهى أن

٧٠ أذكركم أن ثلاثكم قد خلعتنم بروسبيرو الصالح

من عرش ميلانو ، وألقيتم به مع ابنته البريئة فى البحر ،

وما هو قد عاقبكم ! بل إن الملائكة

التى تطيع من يمهل ولا يمهمل ، ومن أغضبتهم جريمتكم ،

قد أثارت البحار والشيطان ، بل وجميع المخلوقات

حتى تحرمكم السكينة ! لقد حرّمتك إبتك يا ألونزو !
 وما أنذا أعلن أنها قضت بالهلاك البطيء عليكم
 - وهو أسوأ من الموت الذى يأتى دفعة واحدة -
 إذ يقتفى آثاركم أينما تكونوا ، وأما الغضب
 الذى قد يقع على رؤوسكم فى هذه الجزيرة الموحشة
 ٨٠ فلن تتفوه إلا بالتندم الصادق على ما فعلتم
 وحياة الطهر والبراءة بعد ذلك .

[يختفى فى الرعد ، ثم تعود الموسيقى الهادئة ، وتعود
 الأشكال الغريبة إلى الدخول ، وتنخرط فى الرقص ساحرة
 بالحركات والإيماءات ، ثم تخرج وهى تحمل المائدة]

بروسبيرو : ما أبرع أداءك لشخصية هذا الطائر الجارح
 يا أرييل الحبيب ! لقد مثلت الدور برشاقة خلابة
 وأطعت تعليماتى فلم تسقط كلمة مما كلّفك بقوله !
 وهكذا فعل خدسى الأقل شأنا منك ، إذ أدوا المهام التى
 تناسب كلا منهم بدقة رائعة فأضفوا عليها حياة دافقة !
 كما إن تعازيدى السحرية تفعل فعلها فيهم ،
 فيها هم أولاء أعدائى يتخبطون فى حبال خيبرتهم وذهولهم !
 وأصبحوا جميعا تحت سيطرتى ! سأتركهم فى نوبات همومهم
 ٩٠ والورر فرديناند الصغير - الذى يحسبون أنه غرق -
 وكذلك محبوبته ومحبوبتى العزيزة !

[يخرج]

جوزالو : حَلَقْتُكَ بِالْمَقْدُوسَاتِ مَبِيدَى أَنْ تَقُولَ لِي مَبِيبَ هَذِهِ

الْوَقْفَةَ الذَّاهِلَةَ وَالْحَمْلَقَةَ الْغَرِيبَةَ !

الونزو : إِنَّهُ لَشَيْءٌ خَارِقٌ خَارِقٌ ! لَقَدْ خَيَّلَ إِلَيَّ أَنْ الْأَمْوَاجَ

تَكَلَّمَتْ وَحَدَّثَتْنِي عَنْ فَعَلَتِي ! بَلْ لَقَدْ أَشَارَ إِلَيْهَا

نَشِيدَ الرِّيحِ فِي أَذُنِي ! وَأَمَّا الرَّعْدُ ، ذَلِكَ الْمَزْمَارُ الْعَمِيقُ

الرَّهِيبُ مِنْ مَزَامِيرِ أَرْضِنِ الطَّبِيعَةِ ، فَقَدْ نَطَقَ بِاسْمِ

يُورُوسِيبُورُ ! كَأَنَّهُ الصَّوْتُ الْفَرَارِيُّ فِي نَشِيدِ آثَامِي

وَهِيَ الَّتِي تَسَبَّيْتُ فِي أَنْ يَرْقُدَ ابْنِي فِي الطِّينِ بِقَاعِ الْبَحْرِ

سَأَنْشُدُهُ فِي أَعْمَقِ بَقْعَةٍ لَمْ يَصِلْ إِلَيْهَا مَقْيَاسُ الْأَعْمَاقِ

فَارْقُدْ مَعَهُ فِي الطِّينِ !

[يَخْرُجُ الْوَنَزُو]

سَبَاسْتِيَان : لَوْ جَاءَ الشَّيَاطِينُ فِرَادَى ، سَأُنَارِلُهُمْ شَيْطَانًا شَيْطَانًا !

أَنْطُونِيُو : وَسَوْفَ أَكُونُ الْمُسَاعِدَ وَالظَّهِيرَ لَكَ !

[يَخْرُجُ سَبَاسْتِيَانُ وَأَنْطُونِيُو]

جوزالو : لَقَدْ اسْتَوْلَى الْيَأْسُ عَلَى الثَّلَاثَةِ جَمِيعًا ! إِنْ جَرِيرَتُهُمْ ،

مِثْلُ السَّمِّ الَّذِي لَا يَفْعَلُ فَعْلُهُ إِلَّا بَعْدَ فِتْرَةٍ طَوِيلَةٍ ،

بَدَأَتْ تَقْرُضُ خَيْوُوطَ عَزِيمَتِهِمْ . أَرْجُوكُمْ يَا مَنْ تَمْتَعُونَ بِنَضْرَةِ

الشَّبَابِ أَنْ تَسْرِعُوا إِلَى اللَّحَاقِ بِهِمْ !

امْنَعُوهُمْ مِنْ فَعْلٍ مَا قَدْ يَدْفَعُهُمْ هَذَا الْجَنُونُ

إِلَى فَعْلِهِ !

أَفْرِيَان : فَلْتَسْبِعْهُمْ إِذَنْ . . أَرْجُوكَ !

[يَخْرُجُ الْجَمِيعُ]

نَهَايَةُ الْفَصْلِ الثَّالِثِ

الفصل الرابع

المشهد الأول

[أمام كهف برومبيرو]

[يدخل برومبيرو وفريديناند وميراندا]

برومبيرو : إذا كانت قسوتى فى معاملتك قد رادت عن الحد ،

فإن فى مكانائك تعريضاً عن ذلك ! فلقد وهبتك الآن

ثُلثَ حياتى نفسها ، بل الغاية التى أحيا من أجلها !

وما أنذا أضعها فى يدك ! لم تكن ألوان

معاناتك إلا امتحاناً لصدق حبك !

وقد اجتزت الامتحانَ بتفوقٍ مدهش !

وما أنذا أشهد أمام الله بأننى أؤكد هذه

الهدية النفيسة ! وأرجو يا فريديناند

ألا تعجب من تفاخري بها ، فلسوف ترى

١٠ أنها فوق كل مديح ، وتتجاوز

كل ما أقوله عنها .

فريديناند : بل أصدق ما تقول ولر أنكره العرافون !

برومبيرو : إذن خذ ابنتى هدية منى ، عروساً

دفعته فيها مهرًا غالبًا ! ولكن إذا

لامستها قبل إتمام الشعائر المقدسة جميعاً ،

وطقوس الزفاف المرسومة لدينا ،
 فلن تُنزل السماوات بركانها على هذا الزواج
 لينمو وترعرع ، بل ستشر الكراهية العقيمة ،
 والشقاق ، والاحتقار ، ومرارة النظرات
 فوق فراشكما ، وتملاء بالأعشاب الضارة البغيضة
 حتى تكرهاه معاً ! وإذن فحافرا واحترسا
 ومصابيح رب الزواج تضيئ لكما الطريق !

٢٠ **فرديناند :** أرجو لكلينا أياماً هادئة ، ونسلاً جميلاً ، وحياة مديدة ،
 ودوام الحب القائم بيننا الآن ، ولذلك لن يفلح أظلم عُشٍّ
 ولا أفضل الفرص السانحة ، ولا أشد وسوسة
 يوسوس بها الخنّاس في صدورنا ، في قهر شرفي
 وتحويله إلى شهوة ، أو حرمانى من متعة حفل ذلك اليوم ،
 فشدّة شوقى تجعلنى أظنّ خيول موكب الشمس قد تعثرت
 فلا تسير ، أو أنّ الليل مغلول لا يأتى !

٣٠ **بروسبيرو :** أحسنت القول ! اجلس معها وحادثها فقد غدت ملك يمينك !
 أين أنت يا آريل ؟ خادمى المجتهد ! آريل ! أين أنت ؟
 [يدخل آريل]

آريل : ها أنذا ! بماذا يأمر سيدى الجبار ؟
بروسبيرو : لقد أنجزت ببراعة آخر المهام التى طلبتها منك ،
 أنت ورملاؤك الاقل منزلة منك ! لكننى أحتاج إليكم
 فى لعبة أخرى معائلة ! اذهب وأحضّر رملاءك

إلى هذا المكان ، وأنا أمتحك السيادة عليهم !

حُثِّهم على سرعة الحركة ، فأنا أريد

٤٠ أن أعرض على عيون الزوجين الصغيرين خدعة ما

من أفانين سحرى ، كنت وعدتهما بها ، ويتظرانها منى !

آرييل : حالا ؟

بروسبيرو : فى لحظة عين !

آرييل : من قبل أن تقول اذهب وعد يا خير تابع

أو تأخذ الأنفاس مرثيين فسى تتابع

سيحضر الجميع مسرعين فوق أطراف الأصابع

بكل تقطيب وإيماء من الأشكال رائع

فهل تحبى يا سيدى ؟ أجب إن لم تكن تمنع

بروسبيرو : بل أحبك كثيرا يا غريبي الرقيق آرييل ! لا تدخل حتى تسمع النداء !

آرييل : فهمت ! فهمت !

٥٠ [يخرج آرييل]

بروسبيرو : احرص على الإخلاص يا فرديناند ! حذار إن ترخى

الزمام للغزل بأكثر مما ينبغي ! أغلف الإيمان تحرق كالقش

فى النار الموقدة فى دم العاشقين ! اكبح جماح حبك ،

ولا ضاعت الإيمان التى حلفت !

فرديناند : أؤكد لك يا سيدى أن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبي وتخفف من وقدة كبدي !

بروسبيرو : جميل ! ادخل الآن يا آرييل ! تعال يا عزيزى مع الجميع !

ريادة العدد أفضل من النقصان ! اظهروا وتحركوا بخفة

أرجو الصمت التام ! كونوا عيوننا دون السنة !

[موسيقى هادئة] و [تدخل أيريس]

أيريس : سيريسُ يا أَكْرَمَ رَبِّهٖ ١ ذات المَرْوِجِ العَامِرَاتِ الخِصْبَةُ - ٦٠

قَمَحًا وشُوفَاتًا ، شَعِيرًا ، ثُمَّ بَارِلَاءَ بِلْ رَشِيلْمَا وَبِيَقَّةُ ١

هَذِي جِبَالِكِ الَّتِي تَمُوجُ بِالْكَلَالِ ١ وَتَقْضِمُ الْأَغْنَامَ مِنْهَا كُلُّ قَضْمَةٍ ١

وهذه المَرْوِجُ فِي أَنْبَسَاطِهَا تَزْخَرُ لِلْأَغْنَامِ بِالْأَعْلَافِ ١

وَتِلْكَ أَغْصَانُ شَبَابِكَ لَتُدْعَمَ الصَّفَافُ ١

وَأَبْرِيْلُ الْعَطِيرُ وَشَاهَا بَارَهَارِ تُجِيبُ مَطْلَبَكَ ١

بِأَنْ تَزِينِ حُورِيَّاتِكَ الْمَقْرُورَةَ .. بِإِكْلِيلِ الْعَقَافِ ١

فِيهَا خَمَائِلُ الرِّثْمِ الَّتِي يَهْوَى ظِلَالُهَا الْمَكْدُودُ -

مَنْ يَشْكُو لَظَاءَ مَنْ الصُّدُودُ ١

هَذِي حُقُولُ الْكَرْمِ بِالنَّوَاصِي الْمُسْدَبَةِ ،

وَسَاحِلُ الْبَحْرِ الْعَقِيمِ قَدْ بَدَتْ صُخُورُهُ الصُّلْبَةُ ١

إِذْ تَنْشَقِقِينَ عِنْدَهُ النَّسِيمَ ١ قَدْ أَرْسَلْتَنِي مَلَكَةُ السَّمَاءِ ٧٠

فَإِنِّي رَسُولُهَا - قَوْسُ الْعِمَامِ - وَقَدْ أَتَيْتُكِ أَدْعُوكِ ١

أَنْ تُغَادِرِي ذَاكَ الْمَقَامَ ، وَتُصْحَبِي ذَاتَ الْجَلَالِ ١

فِي اللَّهْوِ وَالْمَرَاحِ عِنْدَنَا ١ وَسَطَ الْأَرَاضِي السُّنْدُسِيَّةِ ١

هَذِي عُرْيَتُهَا الَّتِي تَجْرِي بِهَا الطَّوَارِسُ ١

هِيََا أَهْبِطِي سِيرِيسُ يَا ذَاتَ الثَّرَاءِ حَتَّى نَأْتِسَ ١

[تدخل سيريس]

- سيريس :** مَرَحَى رَسُولَ الْمَلِكَةِ ! يَا مَنْ رَهَتْ الْوَانَةُ الْمُتَعَدَّةُ !
 لَمْ تَعَصِرْ يَوْمًا زَوْجَةَ الرَّبِّ الْكَبِيرِ جُوبِيتَرُ !
 يَا مَنْ نَثَرْتَ بِرِيَشِ أَجْنَحِهِ بِلُونِ الزَّعْفَرَانِ عَلَى رُهْوَرِي
 قَطَرَ طَلٌّ أَوْ شَائِبَ السَّمَاءِ الْمُنْعِشَةِ !
 يَا مَنْ يَمِيلُ - عَلَى الْمُرُوجِ الْمُورِقَةِ .. وَعَلَى السُّهُولِ الْفَاحِشَةِ .. ٨٠
 طَرَفَاكَ فِي قَوْسِ كَسْتِهِ الزُّرْقَةِ !
 لِيُوشِحَ الْأَرْضَ الَّتِي تَزْهَرُ بِكُلِّ ثَرَانَةٍ !
 مَا سِرُّ دَعْوَةِ مَلَكِكَ .. لِي كَيْ أَجِيءَ إِلَى هُنَا
 فِي بُقْعَةِ الْكَلَالِ الْقَصِيرِ ؟
- ايريس :** كَيْ تَحْضُرِي مَعَنَا رِقَافَ الْعَاشِقَيْنِ الْمُخْلِصَيْنِ وَتُبْدُلِي
 بَعْضَ الْعَطَايَا فِي سَخَاءٍ لِلْحَبِيبِينَ الَّذِينَ كَسَتْهُمَا الْبَرَكَةُ !
- سيريس :** قُلْ لِي إِذَنْ قَوْسَ السَّمَاءِ فَهَلْ أَتَتْ فِينُوسُ أَيْضًا ؟
 وَهَلْ جَاءَ ابْنُهَا - إِنْ كُنْتَ تَعْرِفُ - فِي مَعِيَةِ هَذِهِ الْمَلِكَةِ ؟
 إِنِّي امْتَنَعْتُ عَنِ الْلِقَاءِ لِأَنَّهُ عَارٌ كَبِيرٌ ! وَأَعِافُ لِقَائَهَا هُنَا
 وَلِقَاءَ ذَلِكَ الْغَرِّ مَكْفُوفِ الْبَصَرِ ٩٠
 مِنْذُ اسْتَطَاعَا أَنْ يُعِينَا ذَلِكَ الْكَالِحُ 'دِيس'
- فِي أَنْ يَنَالَ كَرِيمَتِي !
- ايريس :** لَا ! لَا تَخَافِي هِكَيْهَ اللَّقْيَا ! فَلَقَدْ رَأَيْتِ الرَّبَّةَ الْمَذْكُورَةَ
 فِي مَرْكَبٍ وَسَطَ السَّحَابِ تَجْرُهُ بَعْضُ الْحَمَائِمِ نَحْوَ 'بَافُوس'
 هِيَ وَابْنَتُهَا ! بَلْ حَاوَلَا بِالسَّحْرِ إِغْوَاءَ الْحَبِيبَيْنِ هُنَا !
 أَمَّا هُمَا فَقَدْ تَعَاهَدَا الْإِيقَارِيَا الْفِرَاشَ قَبْلَ أَنْ

تُضَيِّءُ مِصْبَاحَ الزُّفَافِ 'هَائِمِينَ' !
عَبَثًا تُحَاوِلُ أَنْ تَعُودَ إِلَيْهِمَا ذَاتُ الشَّبَقِ !
تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ لِرَبِّ الْحَرْبِ فِي يَوْمِ خَلِيلَةٍ !
هَذَا ابْنُهَا قَدْ حَطَّمَ الْأَسْهُمَ فِي جَمْعِيَّتِهِ
(رَغْمَ اجْتِدَادِ طَبِيعَتِهِ) بَلْ بَاتَ يَخْلِفُ إِنَّهُ
مَا عَادَ يُطْلِقُ السَّهَامَ لَا ! بَلْ أَنْ يُمَارِسَ لَهْوَهُ
مِثْلَ الصَّغَارِ مَعَ الْعَصَافِيرِ الْوَدِيعَةِ !

١٠٠

[تدخل جونو]

سيريس : مَا هِيَ ذِي أَسْمَى الْمَلِكَاتِ ! 'جُونُو' الْعَظْمَى !
أَعْرِفُهَا مِنْ مِشْيَتِهَا !

جونو : مَا حَالُكَ يَا أُخْتِي الْمِعْطَاءُ ؟ هَيَّا لِتُبَارِكِ هَذَيْنِ الزَّوْجَيْنِ !
هَيَّا نَدْعُو لَهُمَا بِرَحَاءٍ وَيَاكْرَمُ أَبْنَاءَ !

[تغنيان]

جونو : جُونُو تَدْعُو لَكُمَا بِالْبَرْكَاتِ
بِالشَّرَفِ وَخَيْرِ زَوَاجٍ وَالثَّرَوَاتِ
وَسَفَرِ الْقَلْبِ بِكُلِّ الْأَوْقَاتِ
وَبَطُولِ الْعُمُرِ وَأَبْنَاءٍ وَبَنَاتِ

١١٠

سيريس : هَلَّا أَتَى الرَّسِيعُ وَحَدَهُ فِي آخِرِ الْحَصَادِ
بِخَيْرِ هَذِي الْأَرْضِ وَالنَّمَاءِ فِي كُلِّ الْبِلَادِ
لِيَمْلَأَ الْأَجْرَانِ بِالْحُبُوبِ وَالْأَهْرَاءِ
تَفِيضُ بِالرُّزْقِ الْعَسِيمِ سَابِغِ الْأَرْقَادِ
فِي كُلِّ كَرَمَةٍ عِشَاقِيْدُ بِطَبْعِهَا النَّمَاءُ

وَيَتَحَنَّى السَّهَابُ مُثْقَلًا بِزَاهِرِ الرِّخَاءِ
تَجَوُّثًا مِنْ فَاثَةٍ رَعَاكُمَا خَيْرُ الْجَدَاءِ
قَدْ بَارَكْتُكُمَا سِيرِسُ هَكَذَا بِذَا الرُّفَاءِ

فرديناك : هذه رؤيا في غاية الجلال ، متناغمة تسحر الألباب !

هل أجرو على القول بأن هؤلاء من المجن ؟

يوسبيرو : إنهم من المجان الذين استخضرتهم بحرى

١٢٠

من محابسهم ليمثلوا ما أنصوره الآن !

فرديناك : ليتنى أقيم هنا إلى الأبد ! إن مثل هذا الوالد الحكيم

ذى المعجائب نادر الوجود ! وقد أحال المكان جنة !

[تتهاوس جونو وسيريس ، ثم ترسلان ليريس

في مهمة خاصة]

يوسبيرو : أيها الحبيب ! أرجو الصمت الآن ! فإن جونو وسيريس

جاذبان في التهاوس ؛ وأماننا المزيد من العمل !

أرجو الصمت التام ، وإلا فشل سحرنا !

إيريس : يا أيتها الحُوريات ! يا من يدعين الناييدات

١٢٧

يجداول تجرى مكتوبات ! والزهر يزين الهامات !

والعين تشع برى النظرات !

١٣٠ اتركن الماء المتعوج أقبلن إلى الأرض الخضراء !

هكذا أمر من جونو ! يا حوريات العفة هذا حقل هناء

شاركن زواج حبيبين يزنيهما الإخلاص وهيا دون أناء !

(تدخل بعض الحوريات)

بَا مِنْ يَحْمِلُ مِنْجَلَهُ وَالشَّمْسُ تُلَوِّحُهُ وَيُعَانِي حَرَ اغْشَظُسْ !
 اَتْرُكْ مِحْرَاثَكَ هَيَّا ! أَقْبِلْ لِلْفَرَحِ وَلِلْعَرَجِ هَيَّا !
 اجْعَلْ عَطْلَتَكَ الْيَوْمَ ! ضَعْ قُبْعَةَ الْقَشِّ عَلَى رَأْسِكَ !
 هَيَّا جَمْعًا لِلرَّقْصِ الرَّيْفِيِّ بِصُحْبَةِ هَاتِيكَ الْخُورِيَّاتِ النَّضِيرَاتِ !

[يدخل عدد من العاملين بالحصار ، يرتدون أزياءهم المميزة ،
 ويشاركون الحوريات في رقصات رشيقة ، وعند نهاية الرقص ينهض
 بروسبيرو فجأة ويتحدث ، وبعد ذلك ، يختفى الجميع حزنًا ،
 بمصاحبة صخب مكثوم ومختلط] .

بروسبيرو : [جانبًا] كنت نسيت تلك المؤامرة الخبيثة التي دبرها

١٤٠

الوحش كاليبان وشريكاه لقتلى !

لقد حان تقريبًا وقت تنفيذها ! [إلى الجن]

أحسبتم ! كفى ! انصرفوا ! كفى !

فرديناند : هذا غريب ! لقد داهم أباك غضب يثيره ويربكه !

هيزاندا : ما رأيته قبل اليوم بمثل هذا الغضب وتعكير الصفو !

بروسبيرو : يبدو عليك الاضطرابُ يا بُنَيَّ ! كأنما أصابك الفزعُ !

هَوْنٌ عليكَ وابتسم ! قد انتهت أفراحنا !

ومثلما ذكرت قبل الآن لم يكن ممثلونا هؤلاء

غيرَ أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت في الهواءِ

في أرق ذراتِ الهواءِ ! وهكذا تذوبُ -

١٥٠

مثلَ هذه الرؤيا التي بنتَ نسيجها من العدم -

قلاعنا التي يَكَلُّ السحابُ رأسها !
 قُصورنا الجميلةُ السَّمَاءُ والمعابدُ الوقورةُ الرزينة !
 والكرةُ الأرضيةُ العظيمةُ - وكلُّ ما نَرَتْ !
 ومثلما خَبَا وَهْمُ احتفالاتنا الكبيرِ وانتهى بِلاَ أثرٍ
 لن يتركَ الذي يمضي نُثاراً من سَحَابٍ !
 إذا خُلِقْنَا من غَيُوطٍ تَنْسُجُ الأحلامَ منها !
 وهكذا يَكَلُُّ النعاسُ .. حياتنا القصيرةُ الضئيلةُ !
 يا سيدي ! لقد أصابني القلقُ ! فاصبر ! تحملْ ضَعْفِي !
 ذهني العجوزُ مضطربٌ ! لا تنزعجْ لما تراهُ فيَّ مِنْ وَهْنٍ !
 فلنَسْتَرَحَّ إذا أردتَ في كهفي قليلاً ريثما أعودُ !
 إذ إنني سأذرعُ الشَّطَّ العريضَ راحتيَّ وغادياً
 حتى يعودَ قلبي المهتاجُ للسكينة !

فريدانه

: مع السلامة !

[يخرجان]

وميراندا

بروسبيرو : شكراً لكما ! آرييل ! احضر بسرعة الأفكار !

[يدخل آرييل]

آرييل : أنا رهن أفكارك ! ماذا تطلب ؟

بروسبيرو : اسمع يا عفريت ! لابد أن نستمع لمواجهة كاليبان !

آرييل : نعم أيها القائد ! كنت أريد أن أخبرك عند تقديم 'سبريس'

ولكنني خفت أن أغضبك !

بروسبيرو : قل لي من جديد أين تركت هؤلاء الأوغاد ؟

١٧٠

آرييل : قلت لك يا سيدى إن الخمر ألهمتهم حتى احمرّ لونهم

وأفعمتهم بالإقدام حتى طعنوا الهواء

لأن أنفاسه تهب فى وجوههم ، وضربوا الأرض

لأنها قبلت أقدامهم ، لكنهم لم يثبتوا عن خطتهم .

وعندها ضربت الدف فى يدى ، فإذا بهم يقفون

مثل الخيل التى لم يركبها أحد بعد ، ويصرخون آذانهم

ويرفعون أجفانهم ، ويفتحون خياشيمهم لاشتغاف الموسيقى !

وهنا أعملت السحر فى آذانهم ، حتى ساروا خلفى ،

مثلما تتبع العجول خوار أمها ، خلال الأشواك الحادة ،

والفتاد المسنون ، والحسك الذى يلدغ ، وغيرها مما اخترق

سيقانهم الواهنة ، وأخيراً تركتهم فى مياه البركة التى ١٨٠

كستها طبقة من القذارة ، خلف كهفك ، وهى ترقص حولهم

حتى الأذقان ! بل إن رائحة البركة طغت على

رائحة أقدامهم !

بروسبيرو : أحسنت يا طيرى المقرب ! احتفظ بشكلك الخفى الآن !

واسمع ! أنت تعرف العيادة البارقة وما شاكلها فى منزلى !

اذهب وآتنى بها حتى تكون الطعم الذى أوقع به هؤلاء اللصوص !

آرييل : ذهبت ذهبت

[يخرج]

بروسبيرو : كالبيان شيطان ! شيطان بطبعه ! والطبع

يغلب التطبع ! وقد بذلت فى تقويمه جهوداً جارية

١٩٠ إشفافاً ورحمة ! لكنها ضاعت جميعاً وذهبت سدى !
 وكلما تقدم في السنَّ وازداد قبح جسمه ،
 نخر السُّوسُ في عقله . لسوف أنزل العذاب بهم
 حتى يصرخوا من الألم !

[يعود آريل حاملاً العبادة البراقة وما شاكلها]

تعال ! ضعها جميعاً على شجرة الليمون هناك !
 [يظل يروسيرو وآريل غير مرتين]

(يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو وثيابهم مبللة)

كاليبان : أرجوكم ! خففوا وقّع أقدامكم حتى لا يسمعكم أحد !
 لا ولا خلّد الأرض الأعمى ! فقد اقتربنا الآن من كهفه !
ستيفانو : اسمع يا وحش ! تلك الجنة التي تبسّك ، والتي قلتَ إنها
 مأمونة - خدعتنا واتضح أنها كالأنذال !
ترينكولو : اسمع يا وحش ! إنى أشم رائحة بول الخيل ! وأنفى يتأفف ويستاء ! ٢٠٠
ستيفانو : وكذلك أنفى ! هل تسمعنى يا وحش ؟ إننى أحفرك من غضبى !
 فلو غضبت عليك -

ترينكولو : [يكمل العبارة] ستصبح فى عداد المفقودين !

كاليبان : يا سيدى الكريم ! لا تحرمنى رضاك أبداً !

اصبر قليلاً ! فالغنيمة التي آتيك بها

ستغمّ عيون سوء الحظ الذى صادفنا ! لا تجهر بالصوت إذن !

فكل شيء ساكن كأننا فى منتصف الليل !

ترينكولو : لا بأس لا بأس ! ولكن ضياع زجاجات الخمر فى البركة -

- ستيفانو :** [يكمل العبارة] لا يعنى العار والشار فحسب ، بل فيه يا وُحْشُ
 ٢١٠ خسارة لا تعوّض !
- ترينكولو :** خسارة افدح من إصابتي بالبلل ! وكل ذلك بسبب الجنيّة
 التى قلت إنها مأمونة يا وُحْشُ !
- ستيفانو :** سأنقذ رجائيتى من البركة ، حتى لو غُصْتُ فيها إلى أذنى !
- كاليبان :** أرجوك يا مليكى ! اسكت ! هل ترى تلك الفتحة ؟
 إنها مدخل الكهف ! لا تُحدِثْ جلبة وادخل !
 الفعل الشر الذى يأتى بالخير ! فربما ملكْتَ هذه الجزيرة
 إلى الأبد ! وأصبحت أنا - كاليبان -
 العنقُ قدميك إلى الأبد أيضاً !
- ستيفانو :** أعطنى يدك ! بدأتُ تراودنى أفكار سفك الدماء !
 ٢٢٠
- ترينكولو :** أيها الملك ستيفانو ! أيها اللورد العظيم ! يا ستيفانو الجليل !
 تأمل الملابس التى تنتظرك هنا !
- كاليبان :** اتركها أيها المغفل ! إنها لا تساوى شيئاً !
- ترينكولو :** لا لا أيها الوُحْشُ ! نحن نعرف الملابس المستعملة ! [يلبس
 العباءة البرافة] انظر أيها الملك ستيفانو ! [ألا تناسبنى ؟]
- ستيفانو :** اخلع تلك العباءة البرافة يا ترينكولو ! بحق هذه اليد سأخذها !
- ترينكولو :** خُذْها يا صاحب الفخامة !
- كاليبان :** فليغرق هذا الأحمق فى مرض الاستسقاء ! ما معنى
 ٢٣٠ غرامك بمثل هذه الملابس التى تعوق الحركة ؟ اتركها الآن
 وعليك بقتله أولاً ! إنه إذا استيقظ

فسوف يبعث من يقرضنا ويلدغنا حتى تمثلي أجسامنا

بالبقع ! سنصبح في حالة عجيبة !

ستيفانو : اسكت أنت أيها الوحش ! سيدنى شجرة الليمون ! أليست هذه

السُرة سُررتي ؟ ها أنذا أنزلتها فتجاوزت حدود الشجرة ! ومن

يتجاوز الحدود يخلق شعره ! وإذن يا أيها السُرة ! ستفقدين

وتترك ! ستصبحين سُرة بلا وِبر ! صلعاء !

تزينكو : [يضحك] ها ها ها ! لا بأس ! فنحن لا نتجاوز الحدود في

السرقة إذا سمحت لى فخامتكم ! ٢٤٠

ستيفانو : أشكرك على هذه الفكاهة ! خذ هذا الرداء مكافأة عليها !

ما دمت ملكًا على هذا البلد ، فلن يُحرم أحد من المكافأة على

فكاهته ! "نحن لا نتجاوز الحدود في السرقة" فكاهة ممتازة ! هاك

رداء آخر مكافأة عليها !

تزينكو : هيا يا وحش ! جهز يدك واسرق الباقي !

كاليان : لا لا لا ! هذا عبث ! سوف نهدر الوقت

ويحولنا بسحره إلى إوز أو قروود

بجاء منخفضة بشعة !

ستيفانو : اسمع يا وحش ! استعمل يدك ! ساعدنى فى نقل هذه إلى ٢٥٠

برميل الخمر ! هيا ولا أخرجتك من مملكتى !

تزينكو : ونقل هذه أيضًا !

ستيفانو : نعم ! وهذه !

[تملأ أصوات رياضة صيد الثعلب : صهيل الخيل ، نغير قائد

الركب ، ونباح الكلاب . يدخل المسرح عفاريت في صورة

كلاب الصيد ، ويهجمون على الثلاثة ، ويطاردونهم ، ويقوم

بروسبيرو وأرييل بحث الكلاب على الهجوم]

بروسبيرو : اهجم يا كلبى شهوررش ! اهجم عليهم !

أرييل : اهجم يا عفريت ! انبح وعُضّ !

بروسبيرو : إنهم يجرون هناك ! أذكرهم ! اخرجوا خلفهم !

[يخرج من المسرح جرباً كاليان وستيفانو وترينكولو]

اسمع يا أرييل ! كلّف الآن هؤلاء العفاريت

بأن يصيروا الثلاثة بشنجات اليمّة تطحن المفاصل !

وبالتقلصات التى تصيب الشيوخ وتنكمش منها العضلات !

ويملاًرا بشرتهم بالبقع الزرقاء من اللدغ والعُضّ ٢٦٠

حتى يصير مثل جِلْدِ النَّمِرِ أو الفَهْدِ !

أرييل : هل تسمعهم ؟ إنهم يصرخون ويهتفون !

بروسبيرو : اقتفروا آثارهم بلا هواة ! لا تتركوهم !

جميع أعدائى أصبحوا الآن تحت رحمتى !

وبعد قليل أنتهى من جميع أعمالى ،

وتعود لك أنسام الحرية ، أما الآن ، فعليك

أن تبعنى قليلاً وتؤدى لى بعض المهام !

[يخرجان]

نهاية الفصل الرابع

الفصل الخامس

المشهد الأول

[أمام كهف پروسيرو]

[يدخل پروسيرو مرتدياً عباءته السحرية مع آريل]

پروسيرو : بدأت خطتي تأتي بشمارها ، ولم تخفق

تعويذة واحدة من تعاويذي ، والجنّ التابعة لي مطيعة ،

والزمان يسير منتصب القامة بما يحمله على كاهله . كم الساعة؟

آريل : السادسة | هذا هو الوقت الذي حَدَّثَتْهُ يا سيدي

موعداً لالانتهاء من عملنا .

پروسيرو : لقد قلت ذلك فعلاً ، عندما أثرت العاصفة أول الأمر .

قل لي أيها العفريت : ما حال الملك وأتباعه ؟

آريل : مجبوسون معاً بالصورة التي أمرت بحبسهم فيها ،

ومثلما تركتهم تماماً | إنهم مجبوسون جميعاً يا سيدي

١٠ في خعبة الليمون التي تحمي كهفك من الأنواء .

ولن يستطيعوا الخروج حتى تأمر بإطلاق سراحهم .

أما الملك ، وأخوه ، وأخوك فقد استولى الجنون

على ثلاثتهم ، والباقون يتعون ذهاب عقلهم |

لقد أقمهم الحزن والفرع ، وخصوصاً جونزالو

الذي وصفته بأنه عجوز طيب كريم ،

إذ تسرب دموعه من لحيته مثلما تسرب قطرات الشتاء
من سقف من قش القصب ! إن تأثير سحرك فيهم جبار
حتى إنك لو شاهدتهم الآن ، للآئت مشاعرك تجاههم !
هل تظن ذلك أيها العفريت ؟

- آريل :** لو كنت من البشر يا سيدى لوجدت مشاعرى تلين !
بروسبيرو : وسوف تلين مشاعرى ! أنت هواء محض ، ومع ذلك ، فأنت ٢٠
تحس وتشعر بمعاناتهم ، فكيف لا أزيد عنك ، وأنا من جنهم ،
إحساساً بها ، بل وأزيد عطفاً عليهم منك !
لقد أصابنى ظلمهم الشديد بطعنة فى صميم قلبى ،
ومع ذلك فإننى أنهار إلى سمو عقلى ضد غضبى العارم !
ما أكثر ما ينزع المرء إلى النار ، وأندب الحلم والعفو !
وما داموا قد أبدوا الندم ، فلن أتمادى فى غضبى !
٣٠ اذهب فاطلق سراحهم يا آريل ! سألنى
تعاويزى السحرية ، حتى يعود إليهم عقلهم ،
ويعودوا إلى طبيعتهم .
آريل : سأحضرهم هنا يا سيدى !

[يخرج]

- بروسبيرو :** يا جَنِيَّاتِ تِلَالٍ وَجَدَّائِلَ وَبُحَيْرَاتٍ سَاكِنَةٍ وَخَمَائِلَ !
يا مَنْ لَا يَتَرَكْنَ عَلَى رَمْلِ الشَّاطِئِ آثَارَ الْأَقْدَامِ
أثناء طِرَادِ إله البحر إذا انْحَسَرَ الماءُ
أو أثناء الْفَرِّ أمامَ الماءِ إذا عادَ ! يا مَنْ تُشْبِهَنَّ دُمِي صَغْرَى

- تصنعُ في ضوءِ البحرِ دوائرَ خضراءَ من الطُّحَلْبِ ذاتِ مذاقٍ مرٍّ
لا تُقَرِّبُهَا نَعْجَةٌ ! يا من تَسْلِيْنُ بصنعِ الفُطْرِ بِمَتَصِفِ اللَّيْلِ
وتُرَحِّينَ بصوتِ الناقوسِ إذا أَعْلَنَ وَقْتَ غُرُوبِ الشَّمْسِ !
٤٠ منكنَ طَلَبْتُ العونَ فجاءَ العونُ ، على ضَعْفٍ فيكنَ ،
حتى عَمَّتْ ضياءَ الشمسِ يوقِدُ الهاجرةَ هنا ،
ودعوتُ الريحَ العاصفةَ إلى الثَّوَرَةِ ،
بل أنشبتُ الحربَ الهادِرةَ الهَوَاجَاءُ
ما بينَ البحرِ الأخضرِ وسماهِ زرقاءِ القَبَةِ !
أضرمْتُ النارَ بأيدى الرُّعْدِ القاصِفِ والمُرْعَبِ
وقلقتُ بأسهمِ رَبِّ الأريابِ البُلُوطِ الصُّلْبِ -
أشجارُ تنسبُ له - رُلُزْتُ الجبلَ الثابتَ
وذراعى أَقْلَعَتْ أشجارَ الأَرْضِ من الجِذْرِ !
وأمرتُ القَبِرَ بأنْ يُوقِظَ من رَقَدُوا في القَبْرِ
٥٠ فأنفتحَ وأخرجَهُم بِسَعُونِ بفضلِ السَّحْرِ الأكبرِ
لكِنِّي أَعْلَنُ أني أريدُ هذا السَّحَرَ القَطْ !
فإذا استدعيتُ لحونًا من موسيقى المَلَأِ الأعلى -
وأنا أدعوها الآنُ - حتى تُحَدِّثَ ما أبغى من تأثيرٍ
في عقلِ أولئك (أى من يَسْتَهْدِفُهُم سحرُ الموسيقى)
فلسوفِ اقنومٍ يَكْثُرُ عصا سِحْرِي
وسادَفَتْهَا في أعماقِ الأرضِ وأغْرِقُ كَتَبِي في البحرِ.

وبأعناق ما وصل إليها يوماً مسبار الغور !

(موسيقى وزينة)

[هنا يدخل آريل ، ثم الونزو ، وهو يومئ ويتسحرك

كالمجنانين ، معه جونزالو ، ومباستييان وأنطونيو ،

وهم يومنون ويصيحون بالأسلوب نفسه ، يرافقهم أدريان

وفرانسيسكو ، ويدخلون جميعاً حدود الدائرة التي رسمها

بروسيرو ، ويقفون فيها مسحورين ، وحين يلاحظ بروسيرو

ذلك يعود للحديث]

بروسيرو : فليعمل هذا اللحن الهادي برزائته عملة

حتى يشفي مَخْأ يغلي في الجمجمة الآن بلا طائل !

٦٠

(ذلك أفضل ما عالج رَعَزَةَ العقل الناشز)

فلتقفوا حيث وقفتُم في أسر السحر

يا جونزالو ذا التقوى والشرف الصادق !

عني تتعاطف مع ما يبدو في عينك

ويذا تَذرفُ عبراتِ أخوة ! ما أسرع ما ذاب السحر !

وكما يسترق الخطر ضياء الصبح بجوف الليل فيصهر ظلمته

بشرق ضوء الرشد الآن ويبدأ في تبديد سحائب جهل

كائن تغشى العقل الصائب ! اسمعني يا جونزالو الطيب !

يا من تحفظ عهدي حقاً ! يا من صنت ولاءك لرئيسك !

٧٠

سوف أكافئ بالقول وبالفعل شمالك العلبا

ما أقسى ما كنت الونزو حين أسأت معاملة معي !

وتواطأ معك أنحرك بتلك القعلة !
 ولقد نلت عقابك عن ذلك يا سيستان !
 أما أنت ! يا لحي ودي وشقي !
 فلقد أغواك طموحك ، وبذلت الشفقة ودواعي الفطرة
 إذ شاركت سيستان عملة -

(من يلدغه أفسى اللدغات الآن صغيرة ا) -
 بمؤامرة تزهي روح مليككما ا إني أصفح عنك !
 وبرغم تنكرك - كما قلت - لفطرتك البشرية ا
 ها هو ذا موج الإدراك يعود ا والمد الزاحف لن يكبت أن
 يغمر سط الرشد الزاخر بالطين وشر الاكدار ا
 لا ينظر أحد منهم في وجهي حتى يعرفني حقاً ا
 اذهب يا آريل ا احضر قبعتي وحسامي من كهفي
 فساكشف عن نفسي وأقدم نفسي في صورتي الأولى -
 حاكم ميلانو ا اسرع يا عفريت ا
 فلسوف تنال الحرية بعد قليل ا

[يحضر آريل الملابس ويساعده في

ارتدائها ويغني الأغنية التالية :

آريل : [يغني]

ما أنذا أرشف مثل السحلي رحيق الزهر
 في تاج السوسن أرقد أنعم بالعطر
 أرقد حيث تعبق البسوم إلى الفجر

أركبُ مَثْنَ الحُفَّاشِ كَمَثَلِ الطَّيْرِ
 فِي مَرَجٍ أَيْسَامُ الصَّيْفِ تَعْمُرُ !
 مَرَحًا مَرَحًا سَوْفَ أَعِيشُ الْآنَ
 تَحَسَّتْ بَرَاعِمَ فِى بَعْضِ الْأَغْصَانِ

پروسیپرو : أحسنت أحسنت يا صديقي الظريف ! سوف أفنقذك يا آرييل ،

لكننى لابد أن أمنحك حريتك . [وهو يعدل ملابسه] هكذا هكذا !

اذهب الآن بصورتك غير المرمية ، إلى سفينة الملك ،

وسوف تجد الملاحين نائمين فى المخازن ،

أيقظ الريان والضابط ، وأحضرهما ١٠٠

فسرأ إلى هذا المكان ! وليكن ذلك فوراً - أرحوك !

آرييل : سأعب الهواء فى طريقى عباً وأعود

قبل أن ينبض قلبك نبضتين !

[يخرج]

جوتزالو : ليس فى هذا المكان سوى العذاب والكدر والدعشة

والعجب ! فلنأخذ بيدنا قوة من قوى السماء

حتى نخرج من هذا البلد المفزع !

پروسیپرو : انظر سيدى الملك ! أبصر دوق ميلانو

الذى حاق به الظلم - پروسیپرو ! ها أنذا أمامك !

وزيادة فى تأكيد حياة الأمير الذى يخاطبك الآن

١١٠ ها أنذا أعانق جسدك ، وأرحب أصدق ترحيب

بك وبرفقتك !

الونزو : لا أدري إن كنت إياه أم لم تكن ،
 أو كنت شبحاً مسحوراً أرسل لخداعي ،
 مثل الذين رأيتهم أخيراً ! لك نبضٌ يخفق ،
 ككل حيٍّ من لحم ودم ! والواقع إنني منذ أن شاهدتك ،
 والذهول الذي أصابني يخفُّ ويتلاشى ،
 بعد أن خشيت معه أن يكون الجنون قد حلَّ بي !
 ولا بد أن وراء ذلك قصة بالغة الغرابة - إن كان
 ما أشهد يحدث في الواقع ! ها أنذا أتخلى عن رئاسة الدوقية ،
 وأتوسل إليك أن تغفر أخطائي - ولكن كيف تسنى
 لبروسبيرو أن ينجو ويعيش هنا ؟

١٢٠

بروسبيرو : دعني أعانق جونزالو أولاً ! أهلا بك يا صديقي الكريم !
 أيها الشيخ الذي يتجاوز شرفه كل مقياس وكل حد !
جونزالو : لا أستطيع أن أقسم أن هذا يحدث في الواقع !
بروسبيرو : لا يزال تأثير غرائب الجزيرة قائماً فيكم ،
 وما زال يمنعكم من تصديق ما هو حقيقي وواقع مؤكد !
 مرحباً بكم جميعاً يا أصدقائي ! [جانباً إلى سيباستيان وأنطونيو]
 أما أنتما ، أيها السيدان ، فلو شئت لألقيت عبوس مموء
 في وجهكما ، بإثبات خيانتكما له ! ولكنني
 لن أشي الآن بشيء !

سيباستيان : [جانباً] الشيطان ينطق بلسانه !

بروسبيرو : لا ! أما انت يا أنطونيو ، يا شر الأشرار !

١٣٠

يا من يلوث فمي أن أدعوه يا 'أخي' ، فإنني أعفو
عن أخطأتك - بل أغفرها جميعاً ! وأطلب منك
إعادة دوقيتي إليّ ! وأعلم علم اليقين
أنك لابد أن تعيدها !

الونزو : إن كنت حقاً پروسيرو ، فأخبرنا بتفاصيل نجاتك وبقائك حياً !

وكيف قابلتنا هنا - نحن الذين تحطمت سفيتهم
منذ ثلاث ساعات ، فألقى البحر بهم إلى الشاطئ ، حيث
فقدت ولدى الحبيب فرديناند ، وما أعظم ألمي لذكراه !
پروسيرو : وأسفاً عليه يا سيدي !

الونزو : خسارتى فيه لا تُعوّض ! وربة الصبر تقول إنها
لا تملك شفائى !

پروسيرو : بل أظن أنك لم تطلب منها العون ،
فلقد طلبتُ منها أن تكرم بأنعمها علىّ فى خسارة مماثلة
فأعانتنى على التحمل راضياً قانعاً !

الونزو : خسارة مماثلة لك ١٤

پروسيرو : مماثلة فى فدايتها لى ، وقرب العهد بها !
ووسيلة تحملنى الخسارة البالغة أضعف كثيراً من وسائل
عزائك وسلوكك ! إذ إننى فقدت ابنتى !

الونزو : ابنتك ! أيتها السماوات ! ليتها يعيشان الآن معا

فى نابولى ! وليتها كانا ملكاً وملكة ! ولو كانا لثمنيتُ
أن يغشائى وحلُ القاع الذى يرقد ابنى فى فراشه اللزج !

متى فقدت ابنتك ؟

بروسبيرو : في هذه العاصفة الأخيرة ! لاحظ أن هؤلاء السادة

قد تملكتم الدهشة من هذا اللقاء إلى حد ابتلاع عقولهم ،

فلا يكادون يصدقون أن عيونهم ترى ما ترى ، أو أن الفاظهم

تخرج من أفواههم ! ولكن مهما أبعدتكم الدهشة

عن رشدكم ، عليكم أن تعلموا علم اليقين

أننى أنا بروسبيرو ، وأبنى الدوق نفسه

الذى أخرج من ميلانو ، وانتهى بمصادفة غريبة ١٦٠

إلى هذا الشاطئ الذى تحطمت سفيتكم عليه ،

فأصبح سيداً على الجزيرة . لن أريد على ذلك الآن

لأن رواية الأحداث تتطلب أياماً عديدة

لا ساعة إقطار واحدة ، ولا هى تناسب

هذا الاجتماع الأول . مرحباً بك يا سيدى !

هذا الكهف هو بلاط قصرى ، وحاشيتى محدودة العدد ،

ولا رعية لى خارج القصر ! أرجوكم تفضلوا !

ما دمت قد رددت على دوقيتى ،

فسوف أجازى الإحسان بالإحسان ،

وأكشف لك عن أعجوبة ترضيك الرضاء ١٧٠

الذى جاءنى باسترداد دوقيتى .

[يدخلون الكهف ، ويكون ذلك على المسرح بإزالة الستارة الخلفية

التي تفصل بين المقدمة والمؤخرة ، ترى لرديناك وميراندا يلعبان الشطرنج]

- هيراندا :** سيدى الرقيق ! أنت تغالط فى اللعب !
- فرديناند :** لا يا اعز حبيب ، ولو أعطيتُ الدنيا وما فيها !
- هيراندا :** بل تفعل إن أعطيت الدنيا ! وحتى لو اختلفت معى حول ما هو أقل - مملكة كانت أو عشرين - فلن أقول إنك تغالط فى اللعب !
- الونزو :** إذا ثبت أن هذا وهم مُجسّد من أوهام الجزيرة ، فسوف أفقد ولدى للمرة الثانية !
- سباستيان :** معجزة علوية !
- فرديناند :** رغم جميع أخطار البحار، قهى رحمة ! وقد لعنّها دون سبب.
- [يركع أمام والده]
- الونزو :** فلتنعمرك بركات والد مسرور ! انهض وقل كيف جئت إلى هنا ؟ ١٨٠
- هيراندا :** يا عجبا ! ما أكثر الخلق الذين زانهم هذا البهاء ها هنا !
- ما أجمل البشر ! يا عالما جديدا رائعا
- فيه أمثال أولئك !
- بروسبيرو :** إنه جديد عليك !
- الونزو :** ما تلك الفتاة التى كنت تلعب معها ؟
- لا يمكن أن تتجاوز معرفتك بها ثلاث ساعات !
- أهى الرتبة التى قرّعنا ثم جمعت شملنا على هذا النحو ؟
- فرديناند :** لا يا أبى ! إنها من البشر الفانين ،
- ولكن العناية الإلهية الخالدة جعلتها من نصيبى !
- لقد اخترتها بنفسى لأننى لم أتمكن من مشورة والدى ، ١٩٠
- بل ولم أكن أظن أنه حى يروق ! إنها

ابنة دوق ميلانو الشهير ، هذا الذى أمامنا ،

وكنت كثيراً ما أسمع من ذيرج صيته ، وإن كنت لم أره

قبل الآن ! ولقد وهبى عمراً ثانياً ، كما جعلك

هذه الفتاة الكريمة ابناً ثانياً لى !

الونزو : كما جعلتني أنت ابناً ثانياً لها !

ما أغرب وقع ما سأقول فى الأذان ، إذ ينبغي على

أن أطلب الصفح من ولدى !

بروسبيرو : لا ترد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان !

جونزالو : لقد منعنى البكاء فى أعماقى من الحديث قبل الآن . ٢٠٠

يا أيها الأرباب ! انظروا من على وعلى رأسى هذين الزوجين

ضمعوا إكليل البركة ! إذ إنكم أنتم الذين هديتمونا

إلى السبيل الذى أتى بنا إلى هنا !

الونزو : آمين آمين يا جونزالو !

جونزالو : هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذرته حكاماً فى نابولي ؟

فلتفرح فرحاً فوق الفرح العايد !

ولتفقس بالذهب القصّة فى أعمدة لا تبلى !

فى رحلة بحر واحدة ظفرت بالزوج كلاريسيل فى تونس ،

وأخوها وجد عروساً من بعد التيه وفقدان النفس ! ٢١٠

واسترجع دوقيته الدوق بروسبير فى قصر جزيرتنا !

وجميعاً علنا لدوات تاهت منا زمتنا !

الونزو : [إلى فرديناند وميراندا] سأضع يدي في أيديكما ! هيا !

الا فلتحتضن الأحزان والأتراح - إلى الأبد - قلب من لا
يتمنى لكما السعادة !

جوتزالو : آمين آمين !

[يعود آرسل ، ويتبعه الريان وضابط

السفينة ، وهما يسيران في دهشة]

عجبا ! انظر سيدي ! هذان آخران من رجالنا !

لقد تنبأت ، يا سيدي ، أن هذا الشخص لن يغرق

بل لا يمكن أن يغرق ما دامت لدينا مشائق على البر !

والآن يا صاحبَ آيَمَانِ الكُفَرِ والإلحاد !

يا من حَلَفَتْها فحرمت السفينة من رحمة الله في البحر !

هل تحلف غيرها على البر ؟ هل ضاع قمك هنا ؟ ما الخير ؟ ٢٢٠

الضابط : أحسن خبر هو عثورنا على مليكتنا ورفاقه سالمين !

ومن بعده تأتي سلامة سفيتنا ، وكنا نظن أنها

تحطمت ، منذ ما لا يزيد على ثلاث ساعات !

إنها سليمة ، في أكمل صورة ، ورائعة التجهيز ، مثلما كانت

عندما نزلنا بها البحر أول مرة !

آرسل : [جائبا إلى بروسبيرو] أنا الذي فعلت هذا كله منذ ذهابي !

بروسبيرو : [جائبا إلى آرسل] أحسنت يا عفريتى . . يا واسع الحيلة !

الونزو : ليست هذه أحداث طبيعية بل تتزايد غرابتها كل لحظة !

قل كيف بحثت إلى هنا ؟

الضابط : ليتنى كنت يقطاً آنذاك يا سيدى فأجبتك ! ولكننا كنا مستغرقين ٢٣٠

فى النوم ، ومحبوسين فى المخازن .. لا أدري كيف !

فإذا بضجة غريبة توقفنا ، ولم تبرح سمعى حتى الآن !

ضجة متباعدة الأصوات ! فيها الهدير والصراخ والعواء

وقعقة السلاسل ، وشى ألوان الجلبة الأخرى -

رهبة مفزعة ! وإذا بنا أحرار ! وإذا بنا -

سالمين كاملى العدة - نشهد سفيتا الملكية الجميلة

سالمة كاملة العدة أيضاً ! وإذا بالريان يتوالب فرحاً

لرؤيتها ! وفى لمحة عين ، أو إن صح التعبير ،

فى حلم من الأحلام ، فصلتْنا قوة ما عن سائر البحارة

وأحضرتنا ذاهلين إلى هنا !

أرييل : [جانباً إلى بروسبيرو] هل أحسّنت ؟ ٢٤٠

بروسبيرو : كل الإحسان أيها النشيط ! وسوف أطلق سراحك !

الونزو : هذه أغرب متاعه سار فيها إنسان ! وثيها من الطرق

ما رسمته أياد غير أيادى الطبيعة ! ونحتاج إلى عرّاف

يصحح لنا معلوماتنا !

بروسبيرو : سيدى ومولاى ! لا ترهق ذهنك بالتفكير فى غرابة ما حدث !

سنختار وقت فراغ قريب نخصصه لتفسير جميع هذه الأحداث

وسوف يبدو لك التفسير مقبولاً ! فالفرح وامرح

ريشما تحين تلك اللحظة ! أحسن الظن بكل شيء ! ٢٥٠

[جانباً إلى أرييل] تعال هنا أيها العفريت !

أطلق سراح كاليان ورفيقه ، أريدك أن تزيل
تأثير السحر فيهم !

[يخرج آريل]

كيف حال مولاي العظيم ؟ ما لنا نفتقد بعض أفراد
حاشيتك . قلة من الغائبين .. ولا تذكرهم !
[يعود آريل وهو يسوق أمامه كاليان وستيفانو وترينكولو
وهم يرتدون الملابس التي سرقوها]

ستيفانو : [بلهجة السكران] فليضع كل منكم مصالح الآخرين نصب
عينه ! وليجاهل كل منكم مصلحته الشخصية ! كل شيء قسمة
ونصيب ! - تشجع يا وحش يا بلطجي ! تشجع !
ترينكولو : إذا صدقت عيني - وأنا أبصر بهما من راسي - فاماننا
مشهد جميل !

كاليان : بحق رب الشر ، سيثوس ، رب والدتي ! ما أجمل هذه العفاريات ! ٢٦٠
ما أبدع ما يبدو سيدي [في هذا الرداء] !
أخاف أن يعاقبنى !

سباستيان : ها ها ها ! ما هذه يا مولاي انطونيو ؟
هل نستطيع شراءها بالنقود ؟

انطونيو : على الأرجح ! فلا شك أن إحداها سمكة
ونستطيع بيعها في السوق !

بروسبيرو : [إلى إخوانه] يكفي أيها السادة أن تتأملوا ملابسهم وشاراتهما
لتعرفوا إن كانوا شرفاء أم لصوص ! هذا الرغد الشائع

كانت أمه ساحرة ، بل ذات سحر جبار استطاعت به
 أن تتحكم فى جاذبية القمر ، وتحدث المد والجزر ،
 ٢٧٠ وتتدخل فى مملكة القمر خارج نطاق سلطانه !
 لقد سرقنى هؤلاء الثلاثة ، كما إن هذا المخلوق -
 وهو نصف شيطان ، لانه ابن سفاح للشيطان -
 قد تأمر معهم على قتلى ! من بين هؤلاء اثنان
 من رجالكم ، ولابد انكم تعرفونهم ، أما هذا الآخر ،
 ربيب الظلام ، فهو خادمى .

كالبيان : سوف يلدغنى ويقرصنى حتى الموت !
 الونزو : اليس هذا هو ستيفانو ؟ رئيس الخدم السكير فى قصرى ؟
 سباستيان : إنه الآن مخمور ، فمن أين جاء بالخمر ؟
 الونزو : وترينكولو يترنج من السكر ! أين عساهم وجدوا
 ٢٨٠ تلك الخمر الفعالة التى دفعت بالدم إلى وجوههم ؟
 [قل يا ترينكولو] كيف وقعت فى برطمان الخل ؟
 ترينكولو : وقعت فى الخل - فأصبحت كالمخلل - منذ رأيتك آخر مرة ،
 وللأسف ! لن يخرج الخل من عظامى أبداً ! والمخلل
 لا يخشى الذباب !

[ستيفانو يتوجع]

سباستيان : عجباً ! ماذا بك يا ستيفانو ؟
 ستيفانو : اتركنى فى حالى أرجوك ! فلست أنا ستيفانو ، بل جسم
 يتقلص ويتوجع !

بروسبيرو : تريد أن تصبح ملكًا على الجزيرة - يا ولد ؟!

ستيفانو : ملك يتوجع في طغيانه !

الونزو : هذا أغرب مخلوق شاهدته في حياتي !

[مشيرًا إلى كاليان]

بروسبيرو : أخلاقه مختلفة متنافرة مثل أعضاء جسمه ! ٢٩٠

اذهب يا ولد إلى كهفي ، وخذ معك رفاقك ،

وإن كنت تطمع في عفوي عنك ، فتظف المكان

حتى يبدو في أجمل صورة !

كاليان : سمعًا وطاعة ! أعدك بأن أتغفل منذ الآن

واسعى للصفح والعتو ! لقد أصيبت بغباء مضاعف مركب

جعلني أتخذ ذلك السُّكَّير ربًّا ، وأعبد هذا الأحمق البليد !

بروسبيرو : تبياً لك ! انصرف ! هيا ! .

الونزو : وانصرفا أنتما أيضًا فاعيدًا تلك الملابس إلى حيث كانت !

سباستيان : إلى حيث سرقاها ، تقصد !

بروسبيرو : سيدي ! إنني أدعو سموك وحاشيتك ٣٠٠

إلى كهفي المتواضع ، كي تستريحوا فيه ليلة واحدة ،

وسوف أقضى جانبًا منها في الحديث إليكم ،

ولا شك أنه سوف يساعد على انقضائها بسرعة ،

إذ سأحكي لكم قصة حياتي ، والاحداث التي مررت بها

منذ قدومي إلى الجزيرة . وسوف أصحبكم في الصباح

إلى سفيتكم ، وعلى متنها نبحر إلى نابولي

حيث أرجو مشاهدة الاحتفال الرسمي
 يزفان هذين اللذين نحبهما حباً جما I
 وبعد ذلك سوف أعود أنا إلى بلدى ميلانو
 حيث أتت في فكرى وقلبي لملاقاة الموت .

٣١٠

الونزو : لكم أتوق إلى سماع قصة حياتك
 فلا شك أنها تسحر الأذن بغيرتها !
بروسبيرو : سأروي كل شيء ! وأعدكم ببحار هادئة ،
 ورياح مواتية ، وسرعة كبيرة في البحر
 تجعلكم تدركون سفن الاسطول الملكي البعيد !
 [جانباً إلى آرريل] يا آرريل العزيز ! يا طائر الصغير !
 هذه آخر مهمة لك ! وبعدها أنت حر طليق
 تذرعُ أجواز الفضاء ! فالوداع الوداع !
 [إلى الجميع] تفضلوا لو سمحتم ! تفضلوا !
 [يخرج الجميع]

الخاتمة

يلقيها بروسبيرو

سَقَطْتُ تَعْوِيذَاتِي السَّحَرِيَّةَ جَمْعَاءُ

طَائِفَاتِي تَقْتَصِرُ الْآنَ عَلَى ذَاتِي

وَلِذَلِكَ مَا أُرْهِى طَائِفَاتِي !

وَصَحِيحٌ أَنْ بِأَيْدِيكُمْ أَنْ أَحْبَسَ فِي هَذَا الْقَفْرِ

أَوْ يُبْعَثَ بِي فِي الْحَالِ إِلَى نَابُولِي الْفَيْحَاءِ ٩

لَكِنْ مَا دَامَتْ قَدْ عَادَتْ لِي مَمْلَكَتِي

وَعَقَوْتُ عَنِ الْخَائِنِ وَخَدِيعَةِ الشُّعَاءِ

لَا تَقْضُوا بِالسَّحْرِ بَأَنْ أَهْجَى

فِي أَرْضِ جَزِيرَتِنَا الْجَرْدَاءِ

وَأَعِينُونِي فِي كَسْرِ قُبُودِي

تَصَفِّقًا بِأَيْدِي الْكُرَّمَاءِ ١٠

لَنْ تَذْفَعَ أَشْرِعَتِي فِي الْبَحْرِ مِوَى

رِيحٍ مِنْ أَلْفَاظٍ مَلِيحٍ حَسَنَاءُ

ذَاكَ وَإِلَّا أَنْفَقَ مَسْعَايَ لَكِبِ الْإِرْضَاءُ
 لَمْ يَبْقَ لَدَيَّ عَقَارِيْتُ تَأْتِعِرُ بِأَمْرِي
 أَوْ رُقِيَّةُ سِحْرِ ذَاتُ مَضَاءُ
 ١٥ وَالْيَأْسُ خَلِيقٌ أَنْ يَحْتَسِمَ حَيَاتِي
 إِلَّا بِصَلَاةٍ وَيَخِيرُ دُعَاءُ
 فَصَلَاتِي تَنْفُذُ مِنْ أَقْطَارِ الْكَوْنِ
 إِلَى الرَّحْمَةِ كَيْ تَمْحُوَ كُلَّ ذُنُوبِ الْحَوَاءِ
 وَكَمَا تَبْغُونَ الْغُفْرَانَ لِكُلِّ الْإِثْمِ لَدَيْكُمْ
 ٢٠ أَبْغِي الصَّفْحَ لِأَلْحَقَ بِالطُّلُقَاءِ !

[يخرج]

نهاية المسرحية

قائمة المراجع

المختصرات في القائمة البليوغرافية

ELH	A Journal of English Literary History
n.d.	no date
Ren. Q.	Renaissance Quarterly
SEL	Studies in English Literature
S.Q.	Shakespeare Quarterly
S. St.	Shakespeare Studies
S. Sur	Shakespeare Survey

* مكان النشر لندن ما لم ينص على خلاف ذلك .

(١) قائمة المراجع المشار إليها في المقدمة

- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal origin in postcolonial rewritings of the Tempest*, (1992).
- Barbar, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.
- Barton, Anne. *The Tempest*, ed. (New Penguin Shakespeare), 1968.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*, 1993.
- Bate, Jonathan. "Caliban and Ariel Write Back". *S. Sur*, 48, 1995, 155-62.
- Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy: Explorations in Form*, (1972).
- Brooks, Harold. "The Tempest : What Sort of Play ?", *Proceedings of the British Academy*, 64 (1978), 27-54; p. 37.
- Burnett, Thornton. & Wray, Romana. *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, (1997).
- Callaghan, Dymphna. *Shakespeare Without Women*, 2000.
- Chedgzoy, Kate. *Shakespeare's Queer Children : Sexual Politics and Contemporary Culture*, 1995, ch. 5.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1994, 131-72.
- Clark, Stewart. *Thinking with Demons*, (1997).
- Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, 1989.
- Clulee, Nicholas H. *John Dee's Natural Philosophy : Between Science and Religion*, 1998, p. 134.

- Dollimore, John and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, (1985).
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975.
- Dymkowski. *The Tempest*, (Cambridge Shakespeare in Production Series), 2000, p. 27.
- Fletcher, Angus. *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*, 1964.
- Fox-Good, Jacquelyn. "Other Voices : The Sweet, dangerous air(s) of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.* (1996), 241-74.
- Frei, Charles. "The *Tempest* and the New World", *S.Q.*, 30 (1979), 29-41.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective*, 1965.
- Fuchs, Barbara. "Conquering islands : Contextualizing *The Tempest*", *SQ*, 48 (1997), 45-62.
- Gilman, Ernest B. "'All eyes' : Prospero's inverted masque" *Ren Q*, 33 (1980), 214-30, p. 218.
- Grazia, Margareta. "The *Tempest* : gratuitous movement or action without kibes and pinches". *S. St.*, 14 (1981), 249-65.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulations of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, 1988.
- Griffiths, Trevor R. "This island's mine" : Caliban and Colonialism", *The Yearbook of English Studies*, 13 (1983), 159-80.
- Gurr, Andrew. "The *Tempest*'s temptest at Blackfriars", *S. Sur.*, 41 (1989), pp. 91-102.

- Halpern, Richard, "The Picture of nobody" : White cannibalism in *The Tempest*, in David Lee Miller, Sharon O'Dair and Harold Weber, eds., *The Production of English Renaissance Culture*, 1994, pp. 262 - 92 .
- Hamilton, Donna B. *Virgil and The Tempest : The Politics of Imitation*, 1995.
- Henke, Robert. *Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, 1997.
- Hunter, G.K. "Italian Tragicomedy on the English Stage", *Renaissance Drama*, NS. 6 (1975), pp. 123-48.
- James, Heather. *Shakespeare's Troy : Drama, Politics and The Translation of Empire*, 1997.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare after Theory*, Routledge, N.Y. and London, 1999.
- Kermode, Frank. *The Tempest*, ed., 1954 (Arden Shakespeare).
- Knapp, Jeffrey. *An Empire Nowhere*, 1992.
- Knight, Wilson. *The Crown of Life*, (1947), p. 255.
- Langbaum, Robert. *The Tempest*, ed. (Signet Classic Shakespeare), 1962.
- Leininger, Lorie Jerrell. "The Miranda Trap : Sexim and racism in Shakespeare's *Tempest*", in Carolyn Lenz *et al.*, eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Lenz, Carolyn *et al.*, eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

- Lindley, David. "Music, Masque and Meaning in *The Tempest*", in
Lindley (ed.) *The Court Masque*, 1984, pp. 47-59.
- Lindley, David. ed. *The Tempest*, New Cambridge Shakespeare,
2002.
- Magnusson, A. Lynne. "Interruption in "The Tempest", *S.Q.*, Vol. 37,
No. 1, (Spring 1986), 52-65.
- Mason, Virginia & Alden T. Vaughan. eds. *The Tempest*, the Arden
Shakespeare, 1999.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of
Plautus and Terence*, 1994.
- Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977, pp.
278-83.
- Norbrook, David. "What cares these roarers for the name of the
King ?" : Language and Utopia in *The Tempest*, in
Gordon's *The Politics of Tragicomedy*, 1992, pp. 21-54.
- Nutall, A.D. *Two Concepts of Allegory*, 1967.
- Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*, 1967.
- Payden, Anthony. *European Encounters with the New World : From
Renaissance to Romanticism*, 1993, p. 5.
- Porter, H.C. *The Inconstant Savage : England and the North American
Indian 1500-1600*, 1979.
- Salinger, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, (1974).
- Schwartz, Murray M. & Coppelia Kahn, eds., *Representing
Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp.
217-43.

- Sellers, Susan. *Feminist Criticism : Theory and Practice*, 1991, p. 54.
- Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play : A Study of "The Tempest"* (1921).
- Sundelson, David. "'So rare a wonder'd father' : Prospero's Tempest', in Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn, eds. *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 33-53.
- Thomson, Leslie. "The meaning of Thunder and Lightning : Stage directions and audience expectations", *Early Theatre*, 2 (1999), pp. 11-24.
- Tudeau-Clayton, Margaret. *Jonson and Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare : Contemporary Critical Quarrels*, 1993.
- Wells, Robin Headlam. "Prospero, King James and the Myth of the Musician- King" in *Elizabethan Mythologies*, 1994, pp. 63-80.
- Wilson, J. Dover. *The meaning of "the Tempest"* (1936).
- Wilson, Richard. "Voyage to Tunis : New History and the Old World of *The Tempest*, *ELH*, 64 (1997), 333-57.
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations between Poetry and Music*, 1981.
- Wood, Stanley & A. Syms-Wood, eds. *The Tempest*, The Oxford and Cambridge Edition, n.d.

(ب) قائمة بمراجع إضافية للباحثين

- Arnold, James. "Césaire and Shakespeare : Two Tempests", *Comparative Literature*, 40 (1978), 236-48
- Baker, David J. "Where is Ireland in *The Tempest* ?" in *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, 1997, pp. 68-77
eds. Burnett, Thornton & Wray, Romana.
- Barker, Francis, and Peter Hulme. "Nymphs and reapers heavily vanish : the discursive con-texts of *The Tempest*, in John Drakakis, ed., *Alternative Shakespeares*, 1985, pp. 191-205.
- Bennett, Susan. *Performing Nostalgia : Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, 1996.
- Berger, Jr. Harry. "Miraculous harp : a reading of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.*, 5 (1969), 253-83.
- Berger, Karol. "Prospero's Art", *S. St.*, 10 (1977), 211-39.
- Bloom, Harold. "The Tempest", in *Shakespeare and The Invention of the Human*, New York, 1998, pp. 662-684.
- Booth, Mark W. *The Experience of Songs*, 1981.
- Brathwaite, Edward Kamau. *The Colonial Encounter : Language*, 1984.
- Brown, Paul. "This Thing of darkness I acknowledge mine" : *The Tempest* and the discourse of Colonialism", in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Ichoca and London, 1994.

- Bulman, James C. *Shakespeare, Theory and Performance*, 1996, pp. 187-209.
- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare : National Formations, Postcolonial Appropriations*, 1999.
- Chew, Shirely and Stead, Alistair eds. *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*, 1999, pp. 99-121.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (1994), 131-72.
- Cholij, Irena. "A thousand twangling instruments" : Music and *The Tempest* on the eighteenth Century London Stage', *S. Sur.*, 51 (1998), 79-94.
- Cressy, David. *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, 2000, ch. 3.
- Debus, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*, 1978.
- D'haen, Theo. & Bertens, Hams. eds., *Liminal Postmodernisms*, 1994, pp. 115-38.
- Dryden, John. & Davenant, William. *The Enchanted Island*, in Sandra Clark, ed. *Shakespeare Made Fit*, 1997.
- Gillies, John. "Shakespeare's Virginian masque", *ELH*, 53 (1986), 673-707.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*, 1994.
- Graff, Gerald and James Phelan, eds. *"The Tempest" : A Case Study in Critical Controversy*, 2000.
- Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse*, 1990, pp. 16-39.

- Hamilton, B. & Strier, Richard. *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England, 1554-1688*, 1996.
- Hirst, David L. *The Tempest : Text and Performance*, 1984.
- Holland, Peter. *English Shakespeares*, 1997, p. 172.
- Holland, Peter. "Modernizing Shakespeare : Nicholas Rowe and *The Tempest*", *S.Q.* Vol. 51, No. 1 (Spring, 2000), pp. 24-32.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters*, 1986.
- Hulme, Peter & William H. Sherman, eds. "*The Tempest*" and its Travels, 2000.
- Hunter, Robert. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 1965.
- Jonson & Clayton, Margaret Tudeau. *Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Kahn, Coppélia "The providential Tempest and the Shakespearean family", in Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.
- Kinney, Arthur F., "Revisiting *The Tempest*", *Modern Philology*, 93 (1995/6), 161-77.
- Lea, K.M. *Italian Popular Comedy*, 2 vols., 1934, II, pp. 443-53.
- Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Loomba, Ania & Orkin, Martin. eds., *Postcolonial Shakespeares*, 1998.

- Macfarlane, Alan. *Marriage and Love in England, 1300-1840*, 1986, Ch. 7.
- McAlindon, Tom. "The Discourse of Prayer in *The Tempest*", in *SEL 1500-1900* (41.2) 2001, pp. 335-355.
- Mannoni, Oscar. *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonization*, trans. Pamela Powesland, 1956.
- Miola, Robert S. *Shakespeare's Reading*, 2000.
- Neill, Michael. "Remembrance and revenge : *Hamlet*, *Macbeth* and *The Tempest*", in Ian Donaldson, ed., *Jonson and Shakespeare*, 1983.
- Nevo, Ruth. *Shakespeare's Other Language*, 1987.
- Nixon, Rob. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*", *Critical Inquiry*, 13 (1987), 557-78.
- Nosworthy, J.M. "The narrative sources for *The Tempest*", *Review of English Studies*, 24 (1948), 281-94.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance*, 1975, pp. 45-9.
- Pagden, Anthony. *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, 1987, pp. 99-123.
- Palfrey, Simon. *Late Shakespeare : A New World of Words*, 1997.
- Park, Katharine. "Unnatural Conceptions : The Study of monsters in sixteenth and seventeenth-century France and England. (1981), pp. 20-54.

- Porter, Laurence M. "Aime Césaire reworking of Shakespeare : Colonialist discourse in *Une Tempete*; *Comparative Literature Studies*, 32 (1995), 360-81.
- Schmidgall, Gary. *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, 1981.
- Schmidgall, Gray : "The Tempest and Primaeleon : a new source", *SQ*, 37 (1986), 421-40.
- Schmitt, Charles B. & Quentin Skinner, ed., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1998, p. 155.
- Schneider, Ben Ross "Are we being historical yet ?" : Colonialist interpretations of Shakespeare's *Tempest*', *S. St.*, 23 (1995), 121-45; pp. 132-4.
- Singh, Jyostna G. "Caliban Versus Miranda : Race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest*", in Valerie Traub *et al.*, eds., *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 191-209.
- Sirgley, Michael. *Images of Regeneration : A Study of Shakespeare's The Tempest in its Cultural Backgrounds*, 1985.
- Sisson, C.J. "The Magic of Prospero", *S. Sur.*, 11 (1958), 70-8 .
- Skura, Meredith Anne. "Discourse and The Individual : The case of Colonialism in "The Tempest" in *SQ*, Vol. 40, No. 1 (Spring 1989), pp. 42-69.
- Sokol, B.J. & Sokol, Mary. "The Tempest and Legal Justification of Plantation in Virginia", *Shakespeare Yearbook*, 7 (1996), 353-80.

- Strier, Richard. "I am power" : "normal" and magical politics in *The Tempest*, in Derek Hirst and Richard Strier, eds., *Writing and Political Engagement in Seventeenth-Century England*, 2000, pp. 10 - 30.
- Tomlinson, Gray. *Music in Renaissance Magic*, 1993.
- Traub, Valerie. *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 201-2.
- Vaughan, Alden T. "The Americanization of Caliban", in *S.Q.* Vol. 39, No. 2, (Summer, 1998), pp. 137-153.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, 1991.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan, eds. *Critical Essays on Shakespeare's "The Tempest"*, 1998.
- Walker, D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 2nd edn, 1975.
- Walter, James. "From Tempest to Epilogue : Augustine's Allegory in Shakespeare's Drama", *PMLA*, Vol. 98, No. 1 (Jan. 1983), pp. 60-76.
- West, Robert H. *Shakespeare and the Outer Mystery*. 1968, p. 84.
- White, Martin. *Renaissance Drama*, 1998.
- White, R.S. *Let Wonder seem Familiar : Endings in Shakespeare's Romance Vision*, 1985.
- White, R.S. ed. *The Tempest : William Shakespeare*. (New Casebooks), 1999.

Whittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977, ch. 5.

Wilson-Okamura, David Scott. "Virgilian Models of Colonization in Shakespeare's *Tempest*", in *ELH* 7, 60.3 (2003), pp. 709-737.

Wood, Nigel, ed. *Theory in Practice : The Tempest*, 1995.

Wootton, David. *Divine Right and Democracy : An Anthology of Political Writing in Stuart England*, 1986.

للمترجم

(أ) مؤلفات بالعربية:

١ - في النقد واللغة:

- النقد التحليلي * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة
الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- فن الكوميديا * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو
المصرية (نقد) .
- الأدب وفنونه * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة
الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية
العامة للكتاب .
- المسرح والشعر * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب
(نقد) .
- فن الترجمة * (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان ،
ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) .
- في الأدب والحياة * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- التيارات المعاصرة في الثقافة العربية * ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب .
- قضايا الأدب الحديث * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- المصطلحات الأدبية الحديثة * (في النقد الأدبي) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -
(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط
٣ - ٢٠٠٢) .

- الترجمة الأدبية بين النظرية * (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) والتطبيق (ط ٢ - ٢٠٠٢)
- مرشد المترجم * (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية) (لونجمان) ٢٠٠٠.
- نظرية الترجمة الحديثة * (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٢.
- الشعر والتاريخ فى المسرح * دراسة - ٢٠٠٢.
- المسرح الشعرى ما ضربه * دراسة - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٢.
- وحاضره
- (ب) أعمال إبداعية:
- ميت حلوة * (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
- السجين والسجان * (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
- البر الغربى * (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
- المجازيب * مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب .
- الغريبان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
- جاسوس فى قصر السلطان * (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
- رحلة التنوير * (مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والعمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

- ليلة النهمب * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- حلاوة يونس * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- السادة الرعاع * (مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
- الدرويش والغارية * (مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
- أصداء الصمت * ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
- واحات العسمر * سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
- واحات الغريسة * سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
- حورية اطللس * ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- حكايات من الواحات * سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- الجزيرة الخضراء * رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- طوق نجاة * ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- حكاية معزة * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

(ج) مترجمات إلى العربية:

- الرجل الأبيض فى مفترق * القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
- حول مائدة المعرفة * القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
- درايدن والشعر المسرحى * (مع مسجدي وهبة) الطبعة الاولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الانجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- ثلاثة نصوص من المسرح * الطبعة الاولى الانجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
- الفردوس المفقود (ملتون) * الجزء الاول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
- الفردوس المفقود * الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
- روميو وجوليت (شيكسبير) * (إعلاء مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)

- * ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
 عيد ميلاد جديد (أليكس هيلي) * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
 يوليوس قيصر (شيكسبير) * ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
 حلم ليلة صيف (شيكسبير) * ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
 روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
 الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
 هنري الثامن (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
 سيرة النبي محمد ﷺ * (كارين أرمسترونج - سطور - ١٩٩٨) (مع د. فاطمة نصر) .
 القدس * (كارين أرمسترونج - سطور - ١٩٩٨) (مع د. فاطمة نصر) .
 مأساة الملك ريتشارد الثاني * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
 (شيكسبير)
 معارك في ميل الإله * (كارين أرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠) (مع د. فاطمة نصر) .
 مختارات من الشعر الرومانسي * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
 للشاعر وردزورث
 دون جوان للشاعر لورد بايرون * ترجمة الأناشيد الخمسة الأولى ٢٠٠٤ - هيئة الكتاب .

مؤلفات بالإنجليزية:

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية:

Marism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova: (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

- Time to Catch Time** : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .
- A Thousand Faces has the Moon** : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .
- Shrouded by the Branches of Night** : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .
- Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun)** : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.
- An Ebony Face (by Farooq Shooshah)** : Cairo, GEBO, 2000.
- Time in the Wilderness** : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.
- On the Name of Egypt (salah Jaheen)** Cairo, GEBO, 2002 .
- Short Stories (Mona Ragab)** with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.
- Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt**, Cairo, GEBO, 2002.
- Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt**, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.
- Songs of Guilt and Innocence**, : by Muhammad Adam, GEBO, 2004.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤٩٨ / ٢٠٠٤

I . S . B .N 977-01-9270-8



هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاعت بنور المعرفة جنبات البيت المصري بأكثر من ٨٠ مليون نسخة كتاب من امهات الكتب في فروع المعرفة الانسانية المختلفة.. ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا في العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زادهم المعرفى عبر السنوات العشرة الماضية لتلهم فى تلك العقول الشابة الآن نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البداية أن المعرفة هى سلاحنا الأسمى لتأخذ مصر مكانتها فى ذلك العالم الجديد الذى تتفوق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان إلى آفاق لا حدود لها فى عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الاتصال ولم يكن منطوقيا أن نقف مكتوفى الأيدي.. فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت إسهامة أساسية نستقبل بها ذلك العصر الجديد. عصر المعرفة وأنا لتتطلع فى الأعوام القادمة أن الأسرة تمارها اليافعة وتساهم فى التغير المعرفى والتكنولوجى لمعطيات العصر لتفصح الماء يشارك بدور فاعل فى تقدم البشرية الجديد لتكون امتدادا حضاريا معاصرا للحضارة المصرية التى كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

Bibliotheca Alexandrina



0535038

سوزان مبارك

الثمن : ٢ جنيه

